LETTERATURA ITALIANA

CONTEMPORANEA.

CARLO VOSSLER

LETTERATURA ITALIANA CONTEMPORANEA

DAL ROMANTICISMO AL FUTURISMO

TRADUZIONE DAL TEDESCO
DI
TOMASO GNOLI

NAPOLI
RICCARDO RICCIARDI EDITORE
1916

Il seguente schizzo è nato da una serie di conferenze sulla letteratura italiana moderna ch'io tenni nel marzo del 1914 al « Freies deutsches Hochstift di Francoforte. L'adattamento per la stampa ha reso necessarii ampliamenti sostanziali e cambiamenti di forma ; resta tuttavia inalterato il suo rivolgersi a un largo pubblico, che non ha molta dimestichezza con la materia. Lo specialista si accorgerà súbito della mancanza di parecchi nomi, quali, ad esempio, Bracco, Barrili, Rovetta, De Marchi, Marradi. Per non sovraccaricare il lavoro con troppi particolari mi sono limitato a quelle opere che mi parvero notevoli per italiana originalità e decisive per il loro valore artistico in rapporto alle principali correnti dello svolgimento letterario. Come risulta dalla bibliografia, ma come ancor qui va rilevato, io debbo quasi tutto agli ottimi studi critici che Benedetto Croce da dodici anni va dedicando nel suo periodico « La Critica » alla letteratura italiana contemporanea. Nella conclusione ho tentato un apprezzamento sintetico di quest'importante lavoro.

Monaco, maggio 1914

CARLO VOSSLER

I.

ROMANTICISMO E CLASSICISMO
MANZONI E LEOPARDI.

Nel secolo scorso emergono su tutti gli altri e resteranno vivi ancora a lungo due poeti: Alessandro Manzoni e Giacomo Leopardi. Il Leopardi visse dal 1798 al 1837; il Manzoni dal 1785 al 1873. Il primo fu pienamente apprezzato solo qualche anno dopo la morte, quando il Manzoni era all'apice della gloria. Nel decennio 1840-1850 l'arte del Manzoni e quella del Leopardi eran tenute circa nella medesima considerazione; la tendenza romantica parteggiando per il Manzoni allo stesso modo che quella classica per il Leopardi.

Nessun altro decennio è pieno come questo di commovimenti e avvenimenti politici. Dalla Sicilia a Milano e a Venezia si leva la tempesta liberale contro l'assolutismo e la dominazione straniera. Così potè avvenire che in un paese artistico come l' Italia le opinioni e le aspirazioni politiche si intrecciassero variamente con le tendenze artistiche. I li-

berali, per dirla così in generale e all'ingrosso, si appassionarono pel Manzoni e pel romanticismo, i democratici e i repubblicani, da principio anch'essi pel Manzoni, ma in séguito parteggiarono sempre più pel classicismo e per Leopardi.

Ma le distinzioni di liberalismo e romanticismo, democrazia e classicismo, hanno nell' Italia odierna un altro senso di quello che noi tedeschi d'oggi siamo soliti attribuir loro.

Il Manzoni, a dire il vero, ha comune co' nostri romantici tedeschi la preferenza per tutto quanto è storico e cattolico. Senonchè non si tratta in lui di semplice preferenza nel senso consueto della parola, bensì di un abbandono incondizionato, deciso, senza riserva, di tutto il suo essere. L'impulso della sua natura, molto più che i casi e le impressioni della sua vita tranquilla e uniforme, hanno dato alla sua fede l'orientazione cattolica, e quella storica al suo pensiero. Il Manzoni era uno spirito timido, compiacente, amabile, alieno da ogni odio e da ogni violenza. Tollerante, conciliante, amante della pace, egli considerava la rivoluzione e la guerra come una terribile sventura da evitare ad ogni costo, e, per quanto sta in lui, egli bandisce la lotta anche dai campi incruenti della professione letteraria. Ma nonostante questa mitezza e mansuetudine egli non è nè un debole verso sè stesso nè un pusillanime o privo di carattere di fronte agli altri. Mai per paura ei rinnegò la propria convinzione, che seppe affermare anche prendendo parte alla vita pubblica, ove si

saggiano i caratteri. Le sue *Osservazioni sulla morale cattolica* (1819) sono una nobile quanto recisa difesa contro gli assalti che l'illustre storico francese Sismondi aveva diretto contro la chiesa cattolica. Del resto il Manzoni ripose il senso della vita nell'intima cerchia della famiglia, degli amici e nella sua stanza da lavoro. Considerato esteriormente, egli appare un uomo che, occupato solo di sè stesso, lascia andare il mondo per la sua strada. Questa era la sua sapienza: lasciar fare il mondo e curarsi soltanto di passare con pure mani e tranquilla coscienza per questa valle di lacrime. Piuttosto sopportare un torto, che farlo. Il cristianesimo gli era dunque nel sangue. Quand'egli venticinquenne, nel 1810, si liberò dall'illuminismo francese che si era impadronito del suo spirito e tornò quietamente alla fede della sua giovinezza, questa conversione non fu, come per gli altri romantici, una stravaganza o una slogatura, sibbene il semplice ritorno all'equilibrio naturale.

Perciò il cattolicismo del Manzoni non ha nulla di oscuro o di violento, nè pretende di negare o di conquistare il mondo. È un cattolicismo liberale che accetta umilmente i dogmi della chiesa, ma non pretende imporli a nessuno. Si sbaglierebbe se si volesse intendere quest'umile accettazione come un segno di mancanza d'indipendenza, di difetto di cultura o di acriticismo. Non è proprio il caso in uno spirito come quello del Manzoni, così chiaro, profondo, ricco di cultura e conseguente fino all'osti-

natezza. Per lui, che s' era immerso nella storia di molti secoli, il cristianesimo era una forza che s'era affermata contro tutti gli ostacoli, e séguita ad affermarsi, sebbene spesso in modo diverso da quello che i suoi impazienti e inconsiderati fautori vorrebbero. Come una dolce ma irresistibile potenza che segue il suo tempo e le sue vie, la parola di Dio si afferma non attraverso la nostra, ma attraverso la propria virtù. È la luce del mondo e può anche infiammar subitanea come la folgore :

> Come la luce rapida
> Piove di cosa in cosa,
> E i color vari suscita
> Ovunque si riposa;
> Tal risonò moltiplice
> La voce de lo Spiro:
> L'Arabo, il Parto, il Siro
> In suo sermon l'udì. (*Pentecoste*)

Chi contrasta a tale forza, ne diventa solo il suo strumento e serve anzi alla glorificazione della sua vittoria. Infatti, la verità cristiana ha valore in sè, tanto se individualmente venga ammessa o negata. Essa è l'umano destino, ed opera anche attraverso il male e il limitato. Ovunque vittoriosa e presente, conferisce alle migliaia di avvenimenti isolati e privi di significato della storia mondiale un'unità e un significato alto e trascendente. In questo alto senso la vita è un *quid* in tutto e per tutto riempito da Dio, sostanzialmente buona vera e razionale. Per

Manzoni non si tratta dunque di propugnare la causa del cattolicismo con speciali combattimenti, rivoluzioni, provvidenze, come se fosse un lontano ideale ancora da raggiungere. Il suo compito è un altro : dare ascolto a questo ideale con devoto animo o con orecchio attento. Invece di prender parte attiva al corso delle cose e metterci bocca, egli lascia che provveda il buon Dio, e si compiace di ascoltare sotto l'umano tumulto i passi leggeri dell' Onnipotente. In tal modo, egli riguarda la realtà con sguardo tranquillo e sereno. E siccome dietro alla realtà si asconde sempre un buono e divino segreto, egli ha un profondo rispetto per tutto ciò che è o che una volta è stato, e cerca sapere come in verità le cose siano andate. In tal guisa il cattolico credente si trasforma in critico storico. Egli prende i suoi studi storici non meno seriamente della sua fede cattolica, poichè essi sono intimamente connessi, come abbiam visto, con questa. Io non conosco altro poeta il cui senso storico sia più adattabile e la critica storica più inattaccabile.

Già nella lirica giovanile del Manzoni si annunzia il futuro storico. Gli Inni e le Odi dei grandi giorni commemorativi, *Natale, Pasqua, Pentecoste, Cinque Maggio*, (1812-1821), non ci fanno soltanto rivivere direttamente un avvenimento personale, non riempiono noi tutti col suo sentimento individuale, bensì ci trasportano nell'anima della vita universa, vale a dire dell'umanità cristiana. Come nei canti di un popolo giovane i grandi giorni che ne segnano

il destino vengono celebrati in comune, talchè la poesia del popolo è ricordo popolare e storia ad un tempo, così la lirica del Manzoni esprime meno i i suoi pensieri e sentimenti personali che non quelli di noi tutti. Essa è tuttavia lontanissima dalle romanze popolari e arcaicizzanti o dalle ballate dei romantici tedeschi. Queste cercano di riprodurre con intenzione l'antico tono della poesia narrativa, e sostituiscono il sentimento della comunità, che in verità hanno perduto o per lo meno guastato, con la patina della buona forma d'un tempo. Con ciò, peraltro, esse accentuano soltanto la nostalgia per il sentimento e il pensiero collettivi, cattolici, medievali, e tradiscono implicitamente quanto poco, in realtà, vi partecipino. Per Manzoni, nel quale il cattolicismo era un possesso spontaneo e non un'aspirazione, l'appoggiarsi allo stile biblico, ai canti della Chiesa, alle romanze popolari sarebbe stata una debolezza artistica, una superfluità. Egli cerca i suoi modelli formali nei più grandi cassici del rinnovamento, quali il Parini, il Monti e il Foscolo ; e talvolta si allontana dalla poesia popolare fino a rasentare l'oscurità. Poichè — e in ciò si manifesta la sua natura critica — egli vuole trascinarci col nostro pieno consenso: non solo con la forza del sentimento, ma con la riflessione e la persuasione. Ad onta di tutto lo slancio, la sua lirica è piena di reminiscenze teologiche ed apologetiche, è esaltazione ed esposizione, critica e chiarimento, canto ed analisi ad un tempo. Ciò è tanto vero che sinanco nella sintassi si può vedere

ad ogni passo come, dall'onda gorgogliante della parola, traspare la chiara tranquillità d'un saldissimo ragionamento.

La commozione lirica si produce in Manzoni ad un tratto, e procede tempestosamente. È come se l'avvenimento l'afferri dal di fuori e lo scuota. L'ode *Il cinque maggio* è sorta febbrilmente in poche ore, sotto l'immediata impressione della notizia della morte di Napoleone, ed ha, anche nel ritmo, qualche cosa d'improvviso e d'irruente:

> Ei fu. Siccome immobile,
> Dato il mortal sospiro,
> Stette la spoglia immemore
> Orba di tanto spiro,
> Così percossa, attonita
> La terra al nunzio sta...

Ma quanto più il Manzoni si ritirò in sè stesso e si tenne lontano, quasi paurosamente, dalle eccitazioni, tanto più raramente lo sorpresero tali tempeste. E poichè il grande avvenimento non gli veniva più incontro ei cominciò a perseguirlo scrutando e a ricercarlo nel passato. Nelle sue tragedie *Il conte di Carmagnola* e *Adelchi* (1817-1822) la materia storica è ancora per lui un estraneo, grezzo materiale, che il poeta deve prima animare. La storia non è, per così dire, intimamente connaturata in lui, ma egli la anima con la sua poesia, come se quella non ne avesse una sua propria. Nella stessa posizione in cui egli innanzi alla storia, stanno i suoi eroi dramma-

tici di fronte alla vita. Essi non sanno adattarsi alla crudezza ed alla cecità degli avvenimenti. Solo la morte sa adagiarveli del tutto:

> Gran segreto è la vita, e nol comprende
> Che l'ora estrema...

dice egli nell'*Adelchi* (V, 8). Da tale situazione non potevano sorgere persone drammatiche, ma solo pii eroi della rassegnazione, che con occhi moribondi approfondiscono il loro destino. Solo nel momento di separarsi dalla vita essi si trasfigurano poeticamente e divengono chiaroveggenti. Pure, anche lo storico che muore alla vita e diventa chiaroveggente — non come Ermengarda nel chiostro, non in battaglia come Adelchi, o sul patibolo come Carmagnola, ma nella pace del suo studio come lo stesso Manzoni — anche lo storico può comprendere il senso della vita e da questo assurgere alla poesia. Sempre più il Manzoni si lasciò prendere dalla vita del passato in tutta la sua ampiezza e concatenazione, e ciò che come lirico o drammatico aveva afferrato solo intuitivamente ed occasionalmente, nella tempesta e nella catastrofe, si rivela ora chiaro e circostanziato al sereno narratore. Nel gran romanzo *I promessi sposi* (1827-1840) la realtà, con tutte le sue terrene circostanze, diventa significativa e cessa di essere il tragico caos e il funesto equivoco che era ancora nel dramma. Il sentimento lirico si è allargato negli avvenimenti in un indulgente, amorevole approfondi-

mento di tutte le piccole cose, la speculazione teologica si è come chiarificata in una intelligenza del mondo. Solo ora il Manzoni scopre l'infinita concatenazione della divina provvidenza con gli umani eventi. Gli avvenimenti del suo romanzo sono una cosa e l'altra ad un tempo : attività umana e divina provvidenza. E l'umano viene perseguito con la chiara tenacia dell'analisi scientifica attraverso avviluppati nessi causali, ma il divino vi è riguardato con gli occhi fidenti di un fanciullo. *I promessi sposi* da un lato hanno l'aspetto di un pezzo di realtà minutamente e sinanco minuziosamente analizzato dal punto di vista psicologico e culturale, dall'altro di una vaga ingenua storia di fanciulli.

C'erano una volta due care giovani povere creature, un giovanotto ed una ragazza. I quali si amavano e finalmente si sposarono. Poichè il malvagio il quale ostacolava il loro matrimonio soccombette nella grande peste. Ma gli innamorati ne scamparono, e ad un altro signore che voleva aiutare il malvagio Iddio toccò il cuore e lo convertì. — Una favola così semplice e cordiale così commovente e maravigliosa che, come ebbe a dire il Goethe, non si fa che passare dalla commozione all'ammirazione. Eppure non si tratta di una favola; ed il lettore, se non sia un Goethe, poco sente tale commozione e maraviglia. Poichè il motivo fantastico è completamente dissimulato, o per dir meglio sostenuto fino al più rigoroso realismo storico-scientifico. La grande peste è l'epidemia storica che infierì in Milano nel 1630.

Colui che converte il gran malvagio è il Cardinale Federico Borromeo, e le peripezie dei fidanzati, un tipico brano della dolorosa storia lombarda sotto la dominazione spagnuola, sono indissolubilmente intrecciate con le sventure della patria. La miracolosa provvidenza — senza che di essa si parli mai espressamente — viene fino a tal punto analizzata nelle sue vicissitudini terrene, da apparire come un umano giorno comune, ma non un banale, bensì un importante giorno. Poichè, ove sta per diventare banale, lo sostiene l'humor, ove diventa terribile e spaventoso, lo tranquilla e nobilita la prospettiva storica. La più vitale creazione dell'umorista è Don Abbondio, il timido servo di Dio, e il brano magistrale dello storico è il grande quadro della peste di Milano. Sono i due culmini artistici del romanzo, ma entrambi poggiano sul medesimo terreno di infantile semplicità e di realismo scientifico.

Sinanco nello stile e quasi ad ogni passo si ha l' unione di ingenuità e complicatezza, di interpretazione religiosa e ad un tempo critica, degli avvenimenti, di aborrimento del male e di tollerante intendimento per tutto ciò che è umano, di fede in Dio e di scettica esperienza del mondo; o, per dirla filosoficamente, di teismo e di immanenza. L'ideale per cui la teologia modernistica dei cattolici s'agita oggi vivamente invano, è pienamente raggiunto nell'opera del Manzoni. Perciò i *Promessi sposi*, oggi come una volta, sono il vademecum dei cattolici liberali. Ma il valore confessionale o l'utilità del libro non dovrebbe im-

pedire di gustare questa pura opera d'arte anche a chi abbia altra fede.

L'immenso successo dei *Promessi sposi* fu dovuto in primo luogo meno alla matura, tranquilla, nobile arte del Manzoni — poichè il gran pubblico non ha tanto il senso per questo — che non piuttosto all'attualità dell'opera, cosa a cui Manzoni non aveva affatto pensato. Il libro era di gusto romantico e ricordava i romanzi storici di Walter Scott, che appunto allora — nel decennio che va dal 1830 al 1840 — erano avidamente letti . Nè è da dimenticare che in esso risuona anche la nota patriottica. Il quadro della dominazione spagnuola del secolo decimosettimo fomentava l'odio contro quella austriaca del diciannovesimo. Ma soprattutto era un libro cattolico, e dal risveglio del cattolicismo un gran partito di quel tempo, appunto quello liberale, si riprometteva una rigenerazione e sinanco un rinnovamento della supremazia mondiale italiana.

Nel 1843 Vincenzo Gioberti pubblicava il suo *Primato degli italiani*. Egli vi svolgeva con persuasiva eloquenza la tesi che, senza conflitto e spargimento di sangue, tutti i piccoli stati italiani dovessero unirsi in una lega sotto la paterna autorità del papa; che a tale scettro spirituale, tutti i popoli si assoggetterebbero spontaneamente e che tutti gli ingegni naturalmente emergerebbero sotto tale regime; che il papa con gli italiani avrebbe promosso la scienza, l'arte e tutte le opere della pace, e come infine egli, arbitro e paciere, maestro e donno, farebbe prospe-

rare tutta l'Europa, anzi l'umanità intera, sotto la guida della fede e del genio italico.

Per quanto utopistico, questo folle sogno, ideato in una soffitta di Brusselle con ardente nostalgia spirituale ed amor patrio da un esiliato figlio del mezzogiorno, trascinò come una raffica i cuori degli italiani. Poichè di che altro si trattava, in fondo, se non della stessa fede del Manzoni nell'irresistibile forza dell'idea cattolica? E non tendeva forse il miglior amico del Manzoni, il posato filosofo Antonio Rosmini, già da anni, verso analoghi pensieri, e non credevano sinanco esperti politici, quali Cesare Balbo e Massimo d'Azeglio, ad una gran missione redentrice del papato, e infine il papa stesso, Pio IX, non si lasciò inebriare da questi sogni?

Il 1848 venne a smentire il liberalismo cattolico italiano. Il comune pensiero fondamentale dei suoi seguaci mostrò, per dirla breve, come riesca dannosa ogni violenta inframettenza nel libero svolgimento delle cose umane; poichè dal naturale giuoco delle forze, dall'azione e reazione, si esplica da se stesso il bene, poichè al telaio del tempo sta Iddio, che solo conosce tutti i fili e li adopera e intreccia al miglior fine. « Le nazioni cristiane possono ben ammalarsi, ma non morire » anche pensava il Balbo.

Si può bene immaginare come questo fiducioso ottimismo fosse atto a produrre una fioritura di gentile intima ideal poesia. L'argentina prosa dell'infelice Silvio Pellico e i molli, flessuosi ritmi dello scapigliato Giovanni Prati sono quanto di più attraente abbia prodotto questa maniera.

Uno spirito molto differente anima l'arte di Giacomo Leopardi, Anch'egli, come il Manzoni, abdicò alla vita attiva, e divenne chiaroveggente nella sua stanza di studio. Ma ciò che a quello avvenne naturalmente e per sua liberazione, in Leopardi si compì attraverso indicibili tormenti del corpo e dell'anima. Per natura egli era avido d'agire, ambizioso, altero e financo prepotente — « Giacomino il prepotente » lo chiamavano infatti i compagni di giuoco —, geloso, tenero, assetato d'affetto. Ma egli non potè sfogare nessuno di questi potenti impulsi. La casa paterna, nell'angusta cittadina di Recanati, gli fu come una prigione. Il padre, un aggrondato reazionario, che con tutta la sua bontà non poteva comprendere l'animo ardente e tenero del figlio, la madre, un'avara fredda bigotta, che egli aveva in odio, gli altri, tutte brave ma mediocri persone che forse giustamente — talvolta umiliando o beffando, talaltra compatendo il singolare orgoglio del fanciullo — pure in fondo lo abbandonavano ai tormenti della sua natura. Vedendosi misconosciuto, egli si tuffò nello studio con la passione del suo impeto vitale ovunque ostacolato, divenne un dotto precoce e minò la sua salute.

La rachitide gli curvò le spalle, gli occhi, troppo affaticati, gli si rifiutarono al lavoro. Gobbo, mezzo cieco, nel rigoglio della sua giovinezza egli era già sfiorito. Quando, più tardi, gli si aprì il mondo, e libere, nobili persone, come i nostri Niebuhr e Bunsen, si presero cura di lui, e un fedelissimo amico, Antonio Ranieri, lo soccorse, e Paolina Ranieri, con commovente dedizione, lo curò, era troppo tardi. A 39 anni moriva d'idropisia. La morte, per quanto temuta, era la redenzione ardentemente invocata; poichè il suo portentoso spirito aveva con febbrile lavorio di pensiero frugato, vuotato e gettato via tutti i valori della vita. Ma quell'ardente cuore dovette arrivare all'ultimo respiro prima di giungere all'estreme conseguenze della ragione, che cioè tutto è vano e cattivo. La vita spirituale del Leopardi è una lenta agonia della fede e dell'ideale umano, la quale però è nobilitata dal profondo dolore del suo animo.

Leopardi fu educato al più rigoroso cattolicismo, e aveva ereditato dalla madre la passione religiosa. Per quanto egli si liberasse presto dal dogmatismo, pure restò per qualche tempo attaccato al modo di pensare cristiano. Verso i 23-24 anni, progettava una serie di inni cristiani, qualche cosa di simile al Manzoni, dunque. Ne sono restati alcuni abbozzi in prosa. Nell'inno al redentore, dice: « Tutto chiaro ti fu sin da l'eterno quel ch' a soffrire avea questa infelice umanità, ma, lascia ora ch' io t'aggia per testimonio singolare dei nostri immensi affanni. O uomo Dio, pietà di questa miseranda vita che tu provasti ecc.

Le antiche fole finsero che Giove venendo nel mondo restasse irritatissimo delle malvagità umane e mandasse il diluvio. Era allora la nostra gente assai men trista, che 'l suo dolor non conosceva, e 'l suo crudel fato, e ai poeti parve che la vista del mondo dovesse movere agli Dei più ira che pietà. Ma noi già fatti così dolenti pensiamo che la tua visita ti debba aver mosso a compassione. E già fosti veduto piangere sopra Gerusalemme. Era in piedi questa tua patria (giacchè tu pure volesti avere una patria in terra) e doveva esser distrutta desolata, ecc. ecc. Così tutti siam fatti per infelicitarci o distruggerci scambievolmente, e l'impero romano fu distrutto, e Roma pure saccheggiata ecc. ed ora la nostra misera patria ecc. ecc. ecc. »

Questo redentore non è più il trionfante, glorificato dalla chiesa; egli è l'uomo sofferente fatto Dio dal dolore ; che la infinita legge del dolore costrinse sulla terra; soggiogandolo come noi tutti. Sul vinto Cristo si eleva l'eternità del dolore. Tutto il resto è illusione, apparenza e giuoco ; solo il dolore esiste veramente.

Come sovreccitata e morbosa dev'essere stata la vita intima e il sistema nervoso dell'infelice, al quale di tutti i moti, le sensazioni e le esperienze dell'esistenza, unica nota fondamentale restava sempre il dolore ! al quale lo stesso vivere recava dolore, al quale le impressioni del mondo esterno si agglomeravano in un interno strazio, ogni gioia si mutava in sofferenza, allo stesso modo che ad un occhio

malato la luce e i colori diventano veleno! Del tutto preso dal suo soffrire, il Leopardi si chiuse sempre più alla vita esterna, dalla quale non potevano venirgli altro che nuovi tormenti. Egli parla con gli uomini e non vede che sè stesso, visita le rovine di Roma, percorre le campagne di Toscana e di Napoli e in tutta questa bellezza non vede che una cornice del suo dolore. In niuna cosa che egli abbracci, politica, storia letteraria, scienza del linguaggio, filosofia, egli riesce a dimenticarsi, a nessuna ad applicarsi in modo da esserne assorbito, con giovamento della cosa stessa. I sette volumi dei suoi *Pensieri*, una specie di diario in cui, dai 19 fino ai 34 anni, annotò senza alcun piano tutto quello che gli passasse pel capo, sono veramente pieni di spirito e di sapienza, ma tutto reca questa sterile impronta: che egli pensa esclusivamente per sè e non per l'umanità. Anche negli scritti filosofici, nelle cosiddette *Operette morali*, che egli aveva destinato alla pubblicità, non è risoluto alcun vero problema del pensiero umano. Il sistema logico del pessimismo, che il Leopardi così profondamente e fecondamente visse, doveva scriverlo un suo contemporaneo tedesco rimastogli del tutto ignoto: Schopenhauer.

Ma se non una vera filosofia nel senso scientifico della parola, il Leopardi ebbe però la sua chiara, salda, profonda concezione della vita. Essa muove dal dolore come dall'unica realtà. Ma, deve essersi domandato mille volte il Leopardi, come dal dolore può venire un senso, una finalità della vita? Ogni

cosa creata tende bene al piacere e alla felicità. Certamente, ma senza raggiungerli. Anzi, il nostro lavorio intellettuale, il nostro progresso, le virtù, le scienze, ci rendono solo più capaci al dolore; più sensibili, preoccupati, infelici. Il selvaggio, al quale le illusioni de' suoi desideri e delle sue gioie sembrano ancora realtà e che vive del momento, ha almeno questi attimi di felicità. Dunque ogni nostra azione è vana, ed unico scopo della vita resta soltanto la sua fine naturale, la morte.

L'unica possibile conseguenza di una tale fede è il suicidio. Già, se l'uomo vivesse secondo la ragione e la logica! Ma egli ha un cuore e una volontà che vivono e vogliono amare; e giorno per giorno il cuore amante riedifica il mondo che la ragione dovrà distruggere ed annientare. Il cuore vuole l'amore, la ragione, la morte;

> Fratelli, a un tempo stesso, Amore e Morte
> Ingenerò la sorte.
> Cose quaggiù sì belle
> Altre il mondo non ha, non han le stelle.
> Nasce dall'uno il bene,
> Nasce il piacer maggiore
> Che per lo mar dell'essere si trova;
> L'altra ogni gran dolore,
> Ogni gran male annulla.

Queste amiche e nemiche sorelle, Amore e Morte, l'amante volontà e l'uccidente ragione, si comportano analogamente alla « Volontà e Rappresenta-

zione » dello Schopenhauer — ma con la differenza che per Leopardi la loro contraddizione costituiva il contenuto della sua esistenza, per lo Schopenhauer la forma del suo sistema. Perciò Leopardi visse secondo il suo cuore e, a prezzo d'essere irragionevole, divenne un grand'uomo, mentre Schopenhauer ripose in altri campi la sua ambizione.

In questo nobile cuore, al quale non era concesso di dimenticarsi e abbandonarsi nelle cose, tutte le cose invece si sono come riversate. Poichè questo dolorante spirito non poteva contribuire ad alcuna attività umana, esso diventò come il vaso e l'eco dell'umano dolore. Un'intima familiare melodia risuona come da lontano in questa muta solitudine del suo tormento, della doglia mondiale. Dove la sofferenza degli altri s'imbatte con la propria e due dolori s'incontrano, si riconoscono, si sorridono, sorgono le soavi, intime, stanche armonie. Tenero, struggente canto; così dolce, eppure non sdolcinato, così languido e casto, sorridente ed austero, vanente nell'infinito e al tempo stesso così chiaro in ogni sua linea, così pieno di abbandono e di rattenuto travaglio passionale; saldo grandioso anelante pensiero e morbido cullante sogno — tutto questo si trova fuso nella lirica del Leopardi. L'amata, sia essa Silvia o Nerina, che anzi tempo calò nella tomba, si trasforma per il poeta in un eterno rimpianto, che come un fedele compagno ora sempre lo segue. Dai grandi infelici ed amanti dell'antichità, Bruto e Saffo, fino al Pastore errante nell'Asia al Passero solitario e alla Ginestra

che fiorisce alle pendici del Vesuvio, il grande e il piccolo dolore del creato si affratella col suo. Il chiuso, convulso dolore della sua anima si scioglie e si placa, propagandosi all'infinito e musicalmente palpitando nelle lontananze del creato.

Si comprende come l'unica vera consolazione fosse per lui la poesia. Sono appena quaranta canti, ma bastano a farne il più gran lirico d' Italia. E dei quaranta, forse una decina raggiungono il culmine della sua arte.

Ci volle un duro lavoro finchè il giovane oppresso dalla dottrina — il quale s'era formato il gusto sui latini e soprattutto sui poeti idillici greci, sul Petrarca e sul Tasso e sui più perfetti artisti della letteratura europea, ed era quindi pieno di reminiscenze poetiche e di modelli linguistici di tutti i secoli — potesse svolgere la sua arte con piena chiarezza e semplice grandezza. E tanto anche ci volle, perchè il suo animo chiuso, per potersi esprimere, aveva bisogno di uno stile che armonizzasse quel che di singolare o di profondo era nel suo pensiero, cioè la innaturale negazione della vita, con ciò che v'era di umano e di intimo nel suo sentimento, ossia la doglia mondiale e la compassione con cui abbracciava la vita universa.

Dove in Leopardi parla il solo pensiero, nella sua prosa filosofica, egli è chiaro, incisivo e particolareggiato; simmetrico, statico e corretto fino all'aridità e alla pedanteria. Al contrario, nelle sue lettere familiari, ove parla solo il cuore, egli non è

certo oscuro e scorretto, ma ineguale, subitaneo, inatteso e d'un'incredibile rapidità ne' passaggi. Tali lettere sono come germi di poesie buttate giù e non condotte a compimento, come ad esempio la seguente: « poche sere addietro, prima di coricarmi, aperta la finestra della mia stanza, e vedendo un bel cielo puro, un bel raggio di luna, e sentendo un'aria tepida e certi cani che abbaiavano da lontano, mi si svegliarono alcune immagini antiche, e mi parve di sentire un moto nel cuore, onde mi posi a gridare come un forsennato, domandando misericordia alla natura, la cui voce mi pareva di udire dopo tanto tempo (1). »

Quanta vibrazione di vita, quale possente parabola affettiva in un solo periodo!

Ma anche un'altra cosa ostacolava la maestria del poeta e doveva da parte sua esser superata per raggiungere quella limpidezza lirica: l' amarezza, l'odio, il disprezzo degli uomini, che hanno trovato sfogo in una serie di taglienti malevoli satire, tormentosamente spiritose. Per quanto si studiasse in questi scritti libellistici di fare la parte dell'indifferente, dell'estraneo, del maligno, la sciagura della patria gli stringe il cuore. Non è dir troppo che se fosse stato valido e sano, gli austriaci lo avrebbero visto sul campo nelle file nemiche, e i combattenti per la libertà italiana lo avrebbero contato fra i loro.

Certo la libertà ch'egli vagheggiava era altra da

(1) A Pietro Giordani; Recanati, 6 marzo 1820.

quella del Manzoni, e de' cattolici liberali. A quel partito che sotto il manto del papato cercava la libertà del pensiero e dell'azione egli gettava in viso una fiera e verace parola :

> Libertà vai sognando, e servo a un tempo
> Vuoi di nuovo il pensiero,
> Sol per cui risorgemmo
> Dalla barbarie in parte, e per cui solo
> Si cresce in civiltà, che sola in meglio
> Guida i pubblici fati.

Per l'ottimismo religioso, che dalla provvidenza divina e dal libero giuoco delle forze umane vedeva scaturire il bene, il Leopardi ha soltanto scherno e disprezzo. Perciò egli appartiene, quantunque non ascritto a nessun partito, ai democratici e repubblicani, agl'impazienti e rivoluzionari, che volevano scacciare i dominatori stranieri con la spada e rovesciare il regime assoluto con la sommossa e la rivolta, e non lasciavano che la libertà si svolgesse da sè stessa, bensì la conquistavano con la spada e la recingevano di ferree leggi. Giuseppe Mazzini era il condottiero spirituale di questo partito, Giuseppe Garibaldi l'ardito propugnatore e Giovanni Berchet il più forte poeta.

Ma Berchet, come Mazzini, apparteneva artisticamente al romanticismo. Tutto quanto è classico, e che era così caro al Leopardi, essi disprezzavano come scioperataggine, imitazione artificiosa e presuntuosa retorica. Il genio che avevano conosciuto

nella loro giovinezza, quando si è ancora aperti alle impressioni artistiche, era stato un genio romantico, quale il Manzoni; e non uno classico, come il Leopardi. Di qui la loro opinione che la vera voce dell'uomo e della nazione potesse risuonare solo nelle libere sciolte forme della prosa e della metrica mista, della facile poesia popolare, in una parola nella sbrigliatezza romantica; e che le muse, per così dire, dovessero avere la mano libera per agitare il vessillo della patria e dell'umanità. Come partito d'azione, i democratici del '40 credevano di aver bisogno di una particolare poesia senza forma e libera da ogni vincolo.

Ed ecco viene il Leopardi a mostrare come il cuore che si sente affratellato con l'universo s'impone egli stesso, nel mezzo d'espressione, i più severi limiti. I suoi canti sono, è vero, liberi nel ritmo e nella rima, ma non una sillaba potrebbe in loro esser mutata senza turbarne tutta l'armonia. Pur non avendo alcuno schema, essi sono legati intimamente, ubbidiscono alla più severa di tutte le leggi. In questa autodeterminazione e autolimitazione era additata una nuova via alla poesia italiana. Presto si vide che appunto il mondo dei sentimenti e dei pensieri della democrazia tendeva ad uno stile essenzialmente classico, quasi antico. Come, con l' elaborazione di un tale stile, anche il carattere della democrazia italiana si sia venuto ulteriormente svolgendo, sempre più decisamente scostandosi dal romanticismo cattolico per venire finalmente in conflitto con gli alleati d' un tempo, ce lo mostrerà l'opera del Carducci.

II.

CARDUCCI.

Giosuè Carducci nacque il 27 luglio 1835, primogenito di un medico condotto. La sua patria è Val di Castello, un paese di quella triste regione della Toscana che si stende al nord di Viareggio, fra l'Apennino ed il mare. Il padre era una testa calda che esercitava la sua professione avanti e indietro per la malsana maremma. Egli seppe accoppiare al liberalismo cattolico del Manzoni uno spirito abbastanza ribelle, e ne ricevette parecchi rabbuffi dal governo del Granduca. Ad ogni modo, per quanto sempre un po' rudemente, si sforzò di rendere gustose al suo Giosuè le oneste dottrine del Manzoni, e la morale della rassegnazione di Silvio Pellico. Ma il giovinetto aveva ereditato dal padre lo spirito collerico e ribelle e non si lasciò affatto inculcare la tolleranza del cattolicismo liberale. Quando si scatenò il '48, il suo giovane cuore quattordicenne si gonfiò di odio contro i tiranni. Come egli stesso racconta, ei ruggiva al vento i versi del Niccolini:

> O repubblica santa il tuo vessillo
> Sul castel di Crescenzio all'aure ondeggia.

Il piccolo eroe aveva già molto letto intorno alla repubblica romana e alla rivoluzione francese. Sinanco nell'età matura il suo atteggiamento politico conservò come un infantile miscuglio di reminiscenze letterarie e di fisico ardore.

Dai padri Scolopii, presso i quali studiò dai 14 ai 18 anni, imparò ad amare gli antichi e specialmente Orazio, senza tuttavia dimenticare i moderni. Alla lettura del *Werter* italiano, lo *Jacopo Ortis* di Ugo Foscolo, pianse e fremette. Presto seppe a memoria tutte le poesie del Leopardi. Divorò la dottrina democratica e la rettorica del Mazzini, che vuole ridurre tutti i popoli a repubbliche e tutte le repubbliche in una pacifica lega in nome di un Dio indeterminato e dell'umanità. Gli piacquero gli scrittori nobili e selvaggi quali lo Schiller, il Byron, Walter Scott. Gli ripugnava tutto ciò che è dolce e molle, Lamartine Pellico, Manzoni. Naturalmente non furono i padri Scolopii a guidarlo verso tutto quello che è eroico e repubblicano. Al contrario la brava noia e untuosità di questi educatori gli divenne insopportabile. Sempre più egli prese la fatale abitudine di suggere il suo sdegno contro la realtà dalla lettura dei poeti e il suo odio contro gli uomini vivi dai libri morti d'una volta. Egli pervenne, certo non senza colpa dei suoi benpensanti ma timorati educatori, ad un permanente sdegno e furore eroico, e si formò una cosiddetta « alma sdegnosa » una « alta » anima secondo lo stile diDante e di Vittorio Alfieri. L'« alma sdegnosa » è una singolare miscela tutta italiana di cartacea

pedanteria e di vera altera, virile passione e grandezza. Come suo proprio carattere essa accoglie in sè tanto rettorica che ambizione. In questo bollente e impratico stato d'animo, era inevitabile che Giosuè scrivesse già molto presto poesie e divenisse in breve un virtuoso dei paroloni e della metrica.

Egli sfuggì tuttavia al pericolo di venire del tutto assorbito dalla frase sonante, in grazia del suo amore per il lavoro, della sua tenace diligenza e del suo sicuro sentimento del dovere. Egli si guadagnò l'ammissione alla Scuola Normale di Pisa, un istituto e convitto dove godette del vitto ed alloggio gratuiti, e in tre anni condusse a termine i suoi studi filologici nella Scuola Superiore. Subito dopo trovò una mediocre sistemazione come maestro di una scuola media in San Miniato al Tedesco, presso Firenze. Ma presto questo posto gli fu tolto a causa di pubbliche, evidenti manifestazioni d'empietà. Fu visto in giorno di venerdì mangiare ostentatamente una bistecca. Allora dovette guadagnarsi il pane con lezioni private e con lavori letterarî, finchè il ministro dell'istruzione, Terenzio Mamiani, non scoprì il giovane talento e lo chiamò alla cattedra di letteratura italiana all'università di Bologna (1860). Ivi il Carducci rimase compiendo scupolosamente il suo dovere una cinquantina d'anni, cioè fino alla morte, avvenuta il 16 febbraio 1907, venerato,amato, onorato, divinizzato dagli scolari e dai colleghi, e finalmente da tutta l' Italia colta.

È pericoloso essere professore di storia letteraria

e poeta ad un tempo. Io non so che cosa sia peggio, se un poeta professorale o un professore poetico. Ma in virtù del suo sentimento del dovere, il Carducci seppe mantenere la più grande distinzione fra le due cose. Egli usciva dai gangheri se i suoi scolari, in luogo di lavori scientifici, gli portavano prodotti poetici, o se essi, per onorare il maestro e lo scienziato, adulavano l'artista. Pure, giusto la coscienziosità con cui egli tenne separate le due attività, vietando sempre tanto a sè che agli altri una deplorevole confusione, fece sì che a ciascuna di esse dedicò tutta intera la sua forza e la sua esistenza e che, a volta a volta, fosse poeta e professore con tutta l'anima. Così doveva pure succedere che nel professore vi fosse del poeta e nel poeta del ricercatore e del maestro. Solo che non si tratta di una inconciliabile mescolanza, sibbene di una potente unità di carattere, faticosamente raggiunta. Carducci non si è lasciato dimezzare. Poichè egli, nella via per la ricerca e per la scuola, prese l'artista con sè; ma, invece di farsene distornare, faceva di lui un servitore sempre più condiscendente. E quando si trattava di poetare non si contentò fino a che tutto quel che aveva raccolto e imparato, tutto il suo sapere storico e la sua abilità professionale, non avesse modulata in bellezza e adagiato in immagini armoniose. Per comprendere del tutto la sua poesia, bisogna conoscere i suoi lavori scientifici.

A niente ha rinunziato quest'uomo altero e gagliardo nel suo svolgimento spirituale. Mentre il

Manzoni, nel corso di una lunga vita, abdicò alla poesia per la verità storica e la critica e a queste finalmente per amore della fede e per la pace dello spirito; mentre il Leopardi, per sollevarsi a sempre più pure e tranquille armonie, gettò via il suo sentimento patriottico e tutti i doveri del presente, il Carducci non ha rinunziato al più piccolo capriccio del suo temperamento. Più per caparbietà e per sentimento di sè stesso che per vanità, nel curare l'edizione delle sue opere complete egli riprende anche gli eccessivi sfoghi del suo sentimento, le polemiche di occasione già da lungo tempo passate. Egli è fra tutti i poeti dell' Italia moderna il più forte in *ethos* personale, il carattere più intero, aspro, inaccessibile. Nessuno ai suoi tempi, ha avuto tanta influenza educatrice, quanto lui. Pure i suoi compagni lo tacciarono di traditore della sua fede politica. Quand'egli, il democratico repubblicano e anticlericale, nel 1878, indirizzò una poesia in omaggio alla graziosa regina d' Italia e si conciliò con la monarchia, nel suo partito si levò una tempesta di sdegno. In verità il carattere del Carducci non si piegò nella conversione, con la quale ei divenne soltanto più italiano, nazionale, fedele a sè stesso. L' Italia sta per lui sopra ad ogni cosa. E perchè non doveva egli, dopo che la monarchia era stata la salvezza d' Italia, parteggiare per essa? Egli fu sopratutto, si può dire quasi esclusivamente, un poeta nazionale. L'amore per la patria è nel fuoco centrale in cui si congiungono, per così dire, le sue

attività di ricercatore e di poeta. Solo partendo da questo punto di vista si può intendere il suo svolgimento umano ed artistico.

Egli esordì con tentativi poetici fra il 1850 e il '60. Correvano allora cattivi tempi per la letteratura italiana. Esaurito dal travaglio politico del 1848, il popolo non aveva più sogni da intessere. La specifica funzione nazionale dei suoi poeti era alla fine, o almeno per molti anni superflua. Gli avvenimenti veramente importanti si svolgevano nella quiete dei salotti diplomatici e nelle stanze da studio. Il destino del paese era riposto nelle mani del suo grande uomo di stato, il conte Camillo Cavour. La poesia scorreva vuota ; per cui la fama del giorno apparteneva a poeti vuoti, estranei alla vita, intimamente stanchi e scioperati. Aleardo Aleardi, i cui canti risuonavano come un' eco debole ed evanescente del Leopardi, e Giovanni Prati che, come romantico ritardatario, riecheggiava i pensieri e le forme di tutta la moderna letteratura europea, senza avere nulla di proprio da dire, erano i festeggiati poeti del momento.

A questi lirici dell'amore, del sogno e dell'aspirazione, generici ed indeterminati, il giovane Carducci non aveva veramente alcun contenuto proprio da contrapporre, sibbene un nuovo ideale di stile e la sua volontà artistica di bandire forme più sostenute ed italiane.

Tra 'l vulgo errante
Che il bel nome latino ha volto in basso
Fede ei teneva al buon Virgilio e a Dante.

Egli sentiva che la poesia del passato, che aveva appreso a scuola, era più grande della sollazzevole presente. Alla piacevole leggiadria dei neo-arcadi e dei neo-romantici egli, aggrondato rivoluzionario, reazionario e pedante ad un tempo, gettò in faccia la disciplina filologica, il dotto esercizio stilistico e il suo professorale entusiasmo per le tradizioni artistiche italiane. Nei suoi *Juvenilia* v' ha Orazio unito col Petrarca, Tasso mischiato col Marini, Alfieri mitigato con Tibullo, Dante levigato con Virgilio. Vi sono ricerche storico-letterarie, o ritratti in forma di sonetti, sul Parini, il Metastasio, il Monti, il Niccolini; canzoni libere su Omero, Dante, Beatrice ecc., in breve un'intera biblioteca poetica, sopratutto latino-italiana, che vorrebbe sorgere a nuova vita.

Il clamore guerresco del 1859 coprì gli esercizî stilistici del letterato non solo, ma egli stesso fu afferrato dalla passione patriottica. Invece però di combattere come volontario nell'esercito piemontese, come il suo amico Gargani, invece di impugnare il fucile, il Carducci diede di piglio ai volumi degli storici Edgar Quinet e Jules Michelet. Di nuovo fra sè e la vita egli frappose i libri, quantunque stavolta piuttosto politici che di bella letteratura. Sul principio del '60 ei si pasceva di progetti di grandi poesie storiche sulla vittoria dei Cimbri sui romani,

sulla morte di Alarico, su Carlo Magno ecc. Anche se invece di questi ei si lasciò poi trascinare a celebrare gli eroi e i combattimenti del presente, Garibaldi e le battaglie di Montebello, Palestro, Magenta, la rivoluzione di Sicilia e sinanco il re Vittorio Emanuele, pure in tale materia patriottica ei dimostrò quanto profondamente fosse affogato nella carta. Come più tardi egli stesso riconobbe, ei non produsse allora che altisonanti declamazioni e fredde allegorie.

Sopraggiunsero gli avvenimenti del '66 e del '70 e apportarono agli italiani l'unione lungamente sospirata di Venezia e di Roma all' Italia. C'era da attendersi che il poeta nazionale avesse celebrato i liberatori della patria, come Napoleone III o il Re di Prussia o, se non questi sovrani stranieri, almeno il re d' Italia, o, poichè a lui non piacevano le teste coronate, almeno la rara fortuna che, accanto a tutte le loro sconfitte, aveva arriso agli italiani. Niente di tutto ciò. Il Carducci aveva letto nel frattempo gli *Châtiments* di Vittor Hugo e inveiva nello stile di Vittor Hugo contro l'imperatore francese il « masnadier di Francia » e l' « imperial Caïno ». In tutti i provvedimenti del governo italiano ei non vede altro che debolezza, corruzione e intrighi polizieschi. Ora che l' Italia monarchica si regge sulle sue proprie gambe, e invece di schiacciare, com'ei voleva, la chiesa, la tollera e la protegge, il suo deluso repubblicanesimo e il suo odio contro i preti prorompe in selvagge satire. Pieni di furibondi eccessi

sono i suoi *Giambi ed Epodi* del '60 e del '70. Cominciò col famoso e famigerato *Inno a Satana.* Questo suo Satana è il principio di ribellione, della lotta, del progresso e finalmente, sopratutto, del fermento della vita. Si può dire che egli sia nella materia non meno che nello spirito, che sia la forza dinamica, ciò che sospinge, ciò che tende verso il futuro, ciò che infrange tutti i limiti. È l'affermazione e l'attuazione della vita in contrapposto con la negazione cristiana, coll'ascetismo; è il nemico mortale di tutti i penitenti, gli ipocriti, i colli torti e i conservatori, il distruttore di tutte le autorità, il Dio di tutte le libertà.

A te de l' essere
Principio immenso,
Materia e spirito,
Regione e senso...

Salute, o Satana,
O ribellione,
O forza vindice
De la ragione!

Sacri a te salgano
Gl' incensi e i voti!
Hai vinto il Geova
De i sacerdoti.

È notevole che il Carducci rappresenti questo spirito di ribellione non miticamente, come il Goethe nel suo *Prometeo*, e neppure naturalisticamente e

praticamente, come più o meno i futuristi nelle loro violente manifestazioni. Di ciò è un accenno solo nell'immagine finale della locomotiva sbuffante per la campagna, apportatrice di cultura e di progresso. Ma in fondo tutta la glorificazione di questo Satana è tratta dalla Storia e inspirata dall'opera del Michelet. Satana si manifesta nel culto di Adone e di Astarte, nell'Afrodite greca, nella stregoneria, alchimia ed eresia medievali, in Wicleff, Huss, Savonarola e Lutero. E perchè non anche in quelli, potrebbe chiedersi, che come Gesù, Paolo, Agostino, distrussero il mondo antico ? Perchè non sono celebrati anche questi demolitori del passato ? Appunto perchè l'antico che essi abbatterono è caro al poeta, perchè la sua credenza nella libertà è imperniata nell'antichità, il suo repubblicanesimo è classico, ed egli può pensare e sentire storicamente solo in quanto ciò si concilia con le sue convinzioni.

Del passato, che egli come professore aveva indagato e studiato, gli si para sempre vivo dinanzi ciò che nel presente dolorosamente gli manca. Perciò egli giudica la mediocrità, le pusillanimità, le furfanterie presenti alla stregua dei tempi eroici passati. Quanto più impazienti i suoi desideri politici lo spingono avanti, tanto più nostalgicamente ei rivolge gli occhi indietro. Nel tempo che egli scrisse le sue più violente satire, egli condusse a termine anche i suoi maggiori lavori filologici. Mentre egli conduce una clamorosa polemica contro i cattolici e i reazionari, quali egli amava raffigurarseli, scrive su Dante,

Petrarca, Boccaccio, Poliziano, Ariosto i suoi più chiari lavori critici. Al tempo in cui l' Italia gli appare una donna venale, apprende in Svizzera il tedesco col sudore della sua fronte. Mentr'egli inveisce contro il Manzoni e i romantici, traduce Heine, Uhland, Goethe, Klopstock e Platen. E quanto meno egli comprende del presente della sua patria, tanto più si sprofonda nella sua storia.

Ma la storia è una grande educatrice; poichè mentre insegna a comprender tutto, dolcemente e insistentemente essa induce alla tolleranza e alla conciliazione con la realtà. E la storia prese quella testa bollente, che non aveva alcuna occasione e nessuna vera voglia di rompersi le corna nella politica, alla sua dolce, austera scuola. Essa gli mostrò in Dante e in Beatrice la potenza e la bellezza del Cristianesimo, nell'imperatore Barbarossa la grandezza e l'autorità del pensiero monarchico, nella poesia tedesca, la grazia e la ricchezza del romanticismo. Per ogni servizio scientifico ch' ei rese alla storia, questa gli prodigò una pillola di liberalismo e di intelligenza del mondo. Egli non regge, non pertanto, al paragone di un Manzoni. Ma il Manzoni attraverso lo studio della storia si è sempre più allontanato dalla poesia, mentre il Carducci vi si è sempre più avvicinato.

Verso la metà o la fine del '70 la purificazione può dirsi compiuta. Il freddo bagno nella filologia, come egli disse, ha sortito il suo effetto. La conciliazione

con la monarchia, la penetrazione del valore e dell'essenza del romanticismo e la maestria poetica finalmente raggiunta, cadono all'incirca nello stesso tempo. Quanto il poeta si sia formato sul letterato e sul filologo si può arguire dal fatto che le prime poesie nelle quali è superata ogni declamazione retorica e convenzione letteraria ed è raggiunta la pura lirica sono le traduzioni.

Nel tempo della sua più violenta polemica, intorno al '70, il Carducci si è fatto familiare col più grande satirico moderno, con Arrigo Heine, e ha tentato la traduzione di alcuni suoi canti. Ma quei satirici, come *L'imperatore della Cina*, non gli riescono affatto. L'imperatore di Heine è un faceto visionario borghese. La comicità consiste tutta nella miscela di ventosa millanteria e di stupida e scaltra grettezza borghese e nella nativa cordiale naturalezza con la quale il monarca si sbottona :

Mein Vater war ein trockner Taps,
Ein nüchterner Duckmäuser ;
Ich aber trinke meinen Schnaps
Und bin ein grosser Kaiser.

Che figura impiccata sui trampoli e odiosamente stiracchiata ne ha fatta il Carducci ! :

Mio padre era un balordo astemio Cesare,
Un sornione in trono :
Io bevo la mia zozza, ed un magnanimo
Imperatore io sono.

Ma non appena egli si accosti alla lirica fantastica e amorosa del Heine, come sa immergersi nell'anima tedesca e rivestirla di italiana armonia!

Lungi, lungi, su l'ali del canto
Di qui lungi recare io ti vo':
Là, ne i campi fioriti del santo
Gange, un luogo bellissimo io so.

Ivi rosso un giardino risplende
De la luna nel cheto chiaror:
Ivi il fiore del loto ti attende,
O soave sorella dei fior.

Le vïole bisbiglian vezzose,
Guardan gli astri su alto passar;
E fra loro si chinan le rose
Odorose novelle a contar.

Salta e vien la gazella, l'umano
Occhio volge, ti ferma a sentir:
Cupa s'ode lontano lontano
L'onda sacra del Gange fluir.

Oh che sensi d'amore e di calma
Beveremo ne l'aure colà!
Sogneremo, seduti a una palma,
Lunghi sogni di felicità.

Il lieve humor, il malinconico scettico sorriso gli è anche qui sfuggito. Ma lo compensa la melodiosa dolcezza italiana. Il *Re di Tule* del Goethe, il *Pellegrino avanti a San Giusto* e *La tomba del Busento*, del Platen, alcune perle dell'antica poesia francese e spa-

gnuola, sono divenute nelle mani del Carducci schietta poesia italiana. L'anima rigida e vuota del classicista e del virtuoso, a forza d'immergersi in tempi e lingue straniere, si fa sempre più agile e ricca. L'avvolge un alito di nostalgia romantica. Per qualche tempo, all'incirca quando egli scrisse le sue *Primavere elleniche*, sembrò quasi che il polemista e l'educatore volesse riparare sulle rive della lontana bellezza, per sognare come un elegiaco e un idillico privo di patria.

> Io meco traggoti per l'aure achive :
> Odi le cetere tinnir : montiamo :
> Fuggiam le occidue macchiate rive,
> Dimentichiamo.

L'oblio nella pura bellezza, accoppiato con la maestria formale, conduce all'estetismo. Nel Carducci ve ne sono parecchi notevoli esempi; il suo più dotato continuatore, il D'Annunzio, è notoriamente finito nel più radicale estetismo.

Specialmente negli anni in cui l'ardore della lotta e la passione si spengono nel Carducci e le convulse grida retoriche lo abbandonano, egli fu sul punto di diventare un formatore di belli arabeschi, interiormente indifferente e privo di temperamento. Per esempio nel mirabile, formalmente perfetto sonetto *Il bove*, non si avverte quasi più ombra di sentimento, ma solo disegno, colore e plastica. Ci si sente vicini al congelamento, ove la poesia s'irrigidisce come arte rappresentativa di forme sensuali. « Il poeta è un grande artiere » dice egli nel *Congedo*.

Questa concezione formalistica della poesia come un mestiere artistico infinitamente difficile, e come tale da prendere molto sul serio, ha per il Carducci una grande seduzione anche perchè a lui di rado è concesso di mettere in armonici versi un puro avvenimento personale, i propri dolori e le proprie gioje. Non che egli mancasse di calore e di sincerità di sentimento. La morte della madre, e specialmente la perdita dell'unico figlietto, gli toccarono profondamente il cuore. Ma egli era troppo virile ed anche troppo schivo per abbandonarsi a lamenti poetici, all'incirca come il piagnucoloso Pascoli. La poesiola *Pianto antico*, sulla morte del figlio, ci tocca così profondamente appunto perchè è quasi l'unica lacrima nell'occhio di un uomo forte, che non è solito piangere ; perchè si sente come egli, con mano tremante, tocchi antiche corde, mezzo arcadiche e mezzo popolari :

L'albero a cui tendevi
La pargoletta mano
Il verde melograno
Da' bei vermigli fior,

Nel muto orto solingo
Rinverdì tutto or ora,
E giugno lo ristora
Di luce e di calor.

Tu fior de la mia pianta
Percossa e inaridita,
Tu del'unitil vita
Estremo unico fior,

Sei nella terra fredda,
Sei nella terra negra ;
Nè il sol più ti rallegra
Nè ti risveglia amor.

Ancor più di rado che la lirica familiare gli riesce la poesia d'amore. Per questo meridionale poco sentimentale l'amata, sia poi essa Lina o Lidia o Lalage, appartiene all'ornamento della vita, come una figura di donna sullo sfondo d'un paesaggio, nè più nè meno.

La grande linea di svolgimento del poeta corre intermedia fra il tono affettivo e l'arte ornamentale, essa tocca l'uno e l'altra, ma il suo ideale risiede altrove. L'orientazione, come abbiam visto, era tracciata dalla tendenza didattica, e dallo studio storico-filologico. Sempre più il Carducci attinge materia dalla storia. Un eminente critico, Benedetto Croce, lo ha appunto definito il « commosso poeta della storia ». Infatti, tutto sembra adesso schiudergli si dinanzi, dalla cultura egiziana, ov'egli si immerge con l'ode *Alessandria*, per trascorrere subito dopo all'ellenismo fin giù ai più moderni avvenimenti europei e transatlantici, alla fine del granduca Massimiliano d'Austria, il quale, come imperatore del Messico, fu fucilato nel 1867, e alla morte del principe Eugenio Napoleone in Africa, nel 1879.

Eppure la relazione del Carducci con la storia non è mai divenuta qualcosa di pieno, chiaro e positivo. Anche ora, nella sua maturità, ama e cerca il passato principalmente perchè esso lo aiuta a dimenticare

il presente, ma non, come il vero storico, perchè lo aiuti a meglio intenderlo: «Tutta questa letteratura che esiste ora è abietta. Tutta questa società è tal cosa che non merita ci occupiamo di lei. Ritorniamo dunque all' arte pura, ai greci e ai latini!» scriveva egli al suo amico Chiarini quand' era sul punto di portare a perfezione la sua più personale ed ultima forma artistica: l'ode barbara (Luglio, 1874). Anche del significato degli avvenimenti storici egli ha conservato fino alla vecchiaia una visione in certo modo ristretta. Egli era convinto, fors'anco trovava soltanto molto poetico l'ammetterlo, che la storia mondiale fosse giustizia mondiale. Ma ciò egli non intendeva nel profondo senso filosofico di Hegel, che cioè lo svolgimento delle cose spirituali ne costituisca al tempo stesso la riprova e la critica, bensì solo nel meschino senso di una specie di giustizia punitiva. Ei riteneva che l'absburghese Massimiliano fosse perito nel Messico perchè nel secolo decimosesto, sotto il dominio absburghese, gli antichi Aztechi del Messico erano stati così crudelmente estirpati. (*Miramar*). Il vecchio Dio messicano della guerra Huitzilopotli doveva avere la sua vittima espiatoria. Quì è difficile dire ove finisca la convinzione e cominci la retorica.

Sinanco nei suoi lavori scientifici il Carducci non è sempre arrivato a liberarsi dei suoi pregiudizi storici. Così, scrivendo la storia della poesia pastorale italiana, egli svalutò la parte spettante alla pastorale medievale a favore della classica ed umanistica.

Nel descrivere la cultura del rinascimento, egli non rende giustizia agli influssi cristiani e mistici. Non comprende l'importanza di un Giordano Bruno e di un Vico, perchè la loro prosa va contro il suo gusto. Quand'egli giudica la lirica del Leopardi, esagera il valore delle giovanili canzoni patriottiche, che certamente hanno esercitato una grande influenza su di lui. E tutto ciò egli opina (sebbene non sempre) in buona fede. Egli non mancò di volontà e diligenza, nè di dottrina e di scienza, bensì soprattutto di profondità filosofica e di chiarezza. Lo storico della letteratura, Francesco de Sanctis, suo contemporaneo, che in sapere filologico gli resta molto indietro, lo supera di molto per questo riguardo.

Certamente se il Carducci si fosse fatto prendere interamente dallo spirito di tolleranza che regola il puro pensiero storico, con la sua testa antifilosofica egli sarebbe presto caduto nell'istorismo e nel relativismo, vale a dire che tutto il passato gli sarebbe parso giusto e ragionevole, equivalente e indifferente. Per simpatizzare eticamente, e non solo fantasticamente, col passato, doveva eleggerne necessariamente una parte.

Naturalmente erano sopratutto le parti democratiche e rivoluzionarie che gli si addicevano, la gran rivoluzione francese, per esempio, che egli ha celebrato in dodici sonetti (*Ça ira*, 1883). Qui regna una possente, quasi spasmodica tensione fra la passione del ribelle e l'obiettività del narratore. Non dà sfogo

all'entusiasmo rivoluzionario perchè vuole che parlino i fatti e le azioni. Ma questi sono espressi a scatti, perchè il cuore del poeta è agitato. Il racconto viene contratto da arditi scorci, interrotto da violenti salti; ma la glorificazione retorica viene costretta in visioni simboliche ed allegoriche da cui deve emergere la spaventosa grandezza degli avvenimenti. A certi momenti ci troviamo in mezzo al tumulto, a certi altri ci libriamo in alto, sopra i secoli. *Ça ira* sarebbe la più gigantesca opera creata dal Carducci se egli fosse riuscito a trasfondere nel lettore quel suo commosso partecipare alla rivoluzione, mantenendosi al tempo stesso al disopra di essa. Ma noi non possiamo prendervi parte perchè non abbiamo compreso abbastanza di che si tratti, nè possiamo librarci sugli avvenimenti perchè non siamo stati spiritualmente penetrati da essi. Sentiamo che il poeta presume qualche cosa di grande, a cui non ci ha sufficientemente preparati. Sentiremmo anche il dovere di prepararci noi stessi ulteriormente, se reputassimo che si tratti di qualche cosa di generalmente umano e non soltanto riguardante Francia ed Europa.

Ma il veramente umano è per il Carducci ciò che è italiano. In nessun passato ei vive più intimamente e naturalmente che in quello della sua terra e del suo popolo. Ma non appartiene alla storia italiana anche il cattolicismo e all'Italia anche Roma, e a Roma anche il Papa? La sùbita, spontanea risposta del Carducci è: — No. Essi sono stranieri al suolo italiano, sono degli intrusi. Fuori dai piedi! — Ma a

poco a poco la storia gli apprende che l'intruso si è acclimato, si è insediato, è divenuto italiano. Resti dunque; non per lui stesso, bensì per la grandezza e la bellezza d' Italia. Esso è divenuto anche storico e ha preso colori patriottici. Come elemento di bellezza del paesaggio italiano può valere anche la chiesetta con la croce e la Madonna; come ornamento di Roma, la cupola di S. Pietro, come contrasto con lo stile classico può stare il gotico, come tenebroso sfondo al rinascimento e all'antichità può andare anche il Medioevo e per amore di Dante e di Beatrice si può ammettere anche la fede cattolica. Un riflesso di grandezza romana e di natura italiana si è diffuso anche sopra di essa. Ora la lirica del Carducci può abbracciare tutta la storia d'Italia, dalle sue antiche visioni fino al presente, con un filo di perle quasi ininterrotto. Ma, si badi bene, le cose cristiane son divenute care all'arcaizzante poeta soltanto per il loro aspetto artistico ed italiano, non per il loro proprio valore religioso. L'Ave Maria della *Chiesa di Polenta* è un canto di bellezza, non una preghiera cristiana.

La vera religione del Carducci ci si rivela dunque come poetica adorazione dell'infinita natura, ora con grandiosa letizia, ora con animo eroico. Nella sua forma più pura essa si manifesta nell'ode *Su monte Mario:*

> Solenni in vetta a Monte Mario stanno
> nel luminoso cheto aere i cipressi,
> e scorrer muto per i grigi campi
> mirano il Tebro,

mirano al basso nel silenzio Roma
stendersi, e, in atto di pastor gigante
su grande armento vigile, davanti
sorger San Pietro.

Mescete in vetta al luminoso colle,
mescete, amici, il biondo vino, e il sole
vi si rifranga : sorridete o belle :
diman morremo.

. . . .
. . . .

Diman morremo come ier moriro
quelli che amammo : via da la memorie,
via dagli affetti, tenui ombre lievi,
dilegueremo.

Morremo ; e sempre faticosa intorno
de l'almo sole volgerà la terra
mille sprizzando ad ogni istante vite
come scintille ;

vite in cui nuovi fremeranno amori
vite che a pugne nuove fremeranno,
e a nuovi numi canteranno gl' inni
de l'avvenire.

E voi non nati, a le cui man' la face
verrà che scórse da le nostre, e voi
disparirete, radïose schiere,
ne l'infinito.

Addio, tu madre del pensier mio breve,
terra, e de l'alma fuggitiva! quanto
d'intorno al sole aggirerai perenne
gloria e dolore!

fin che ristretta sotto l'equatore
dietro i richiami del calor fuggente
l'estenuata prole abbia una sola
femina, un uomo,

che ritti in mezzo a' ruderi de' monti
tra i morti boschi, lividi, con gli occhi
vitrei te veggan su l'immane ghiaccia,
sole, calare.

Una tal religione della natura, mista di materialismo e positivismo moderno e di epicureismo e stoicismo antico, deve in qualche modo maravigliare in un poeta in cui domina il pensiero storico. Come si può esaltare la grandezza umana e trovare senso e valore nel destino del proprio popolo quando tuttociò riposa sulla legge naturale d' una materia indifferente e sinanco ostile? A ciò è da obiettare che il Carducci non è un pensatore, bensì un poeta. Il suo sentimento lirico avviva anche la natura, che diventa spirito e prende parte alla storia dell'umanità e sinanco allo stato d'animo dell'individuo. Ma questo non avviene in maniera che il cuore s' immedesimi o si abbandoni nella natura come ad una più forte volontà, sibbene in modo che la natura venga interpretata fantasticamente e miticamente, secondo l'animo dell'uomo. Per dirla con Schiller,

il Carducci si trova di fronte alla natura in uno stato d'animo ingenuo. Nella celebre ode *Alla stazione in una mattina d'autunno*, per esempio, non è solo il temporale d'autunno che rende triste il poeta, ma invece è proprio il dolore del congedo che dà a questo temporale il senso e l'impressione d'un vuoto spirituale:

> Io credo che solo, che eterno,
> Che per tutto nel mondo è novembre.

Di fronte a questo possente spirito, la natura diventa un mito; e come tale si può anche mescere nella storia dei popoli. Nell'ode *Courmayeur* la voce della sorgente alpina, la Dora, canta come un'antica sibilla i canti e le lotte delle passate generazioni:

> Te la vergine Dora, che sa le sorgive de' fonti
> e sa de le genti le cune,
> cerula irriga, e canta; gli arcani ella canta de l'alpi,
> e i carmi de' popoli e l'armi.

Ma il popolo d' Italia appare in queste poesie il figlio prediletto della natura. Giano, il Dio del cielo, si congiunge con Camesena, la vergine generata dalla terra. Fu letto il fumoso Apennino, nuvole lampeggianti velarono il grande amplesso. Così ebbe origine la stirpe italica.

> Egli dal cielo, autoctona virago
> ella: fu letto l'Apennin fumante:
> velaro i nembi il grande amplesso e nacque
> l'itala gente.

Nella possente ode *Alle fonti del Clitunno* il paesaggio italico s'intreccia con la storia italiana in uno splendido eroico quadro gigantesco.

Ma l'uomo moderno non può credere sul serio a questa mitica fusione: essa non è altro che sogno e visione poetica, che riposa sulla bellezza e sull'arte, non sulla fede e sulla scienza. Il più piccolo strappo in tale forma, la più piccola scabrosità di stile, e l'illusione cade, e l'artificioso e il convenzionale si manifestano. Quasi ogni poesia del Carducci ha, in certo modo, un tale piccolo strappo. Ciò proviene dal fatto che la sua arte è basata così saldamente sulla perfezione tecnica, ed è sostenuta più dalla forma che da un intimo equilibrio. Essa somiglia un edificio che non ha salde fondamenta nè è piantato sulla roccia, di guisa che i muri esterni, forti e bene scolpiti, nonostante la loro possente struttura, sono sovraccarichi e pericolanti. Il Carducci usò una forma che, riguardo al carattere illusionistico del suo mondo poetico, doveva esser tesa e legata, contratta e corretta, ma in rapporto al suo carattere storico doveva essere anche agile, libera e varia. Per il *pathos* patriottico gli era necessario il largo, sonante ritmo, più retorico che lirico, ma per la sua obiettività storica bisognava di un verso nudo, semplice, epico fin quasi alla prosaicità. Con lungo travaglio agli tentò tutte le forme possibili già esistenti, rimate e non rimate, strofiche e astrofiche: nessuna lo soddisfece pienamente. Finchè inventò qualche cosa di proprio, una forma di prosa ritmica, strofica e simmetrica: l'ode

barbara ; la quale, come indica modestamente il nome, è come una moderna e barbarica riproduzione degli schemi lirici non rimati dei greci e dei romani. Il primo impulso egli lo ebbe dal Klopstock e dal Platen. Con Platen egli grida ai suoi contemporanei :

> Se le chiacchiere vostre in saffiche odi esprimeste
> il mondo capirebbe che sono vuote ciance.

Ma basta leggere alcuni brani della prosa storica e oratoria del Carducci, osservarne la ricchezza musicale, le ardite inversioni, l'andamento ritmico e lapidario, la nuda brevità del periodare, per comprendere quanto l'ode barbara sia parente di tale prosa. Essa non è un'imitazione, bensì una conquista del Carducci.

Dapprima gli italiani inorridirono, e si beffarono di questa forma ; ma a poco a poco essi sentirono tutta la sua novità e la sua grandezza. Presto tutti gli inetti declamarono i loro casi nella nuova metrica dell'eroismo nazionale ed estetico — sinchè finalmente si comprese che la corazza che il Carducci s'era fabbricato s'attagliava a lui solo.

Effettivamente la sua opera poetica ha alcunchè di corazzato. Tutta basata sullo spirito nazionale italiano e chiusa in una maestria formale che egli ha attinto all'arte del passato e che non è nè possibile nè comprensibile senza educazione filologica, essa

può essere pregiata e ammirata in tutto il mondo, ma solo in Italia veramente sentita ed amata. Per agire anche oltre i suoi confini, il suo contenuto non è umanamente abbastanza profondo e la sua lingua è troppo dotta. Ma appunto perchè è più arte e sapere che poesia, essa determinerà così decisamente l'ulteriore svolgimento della letteratura italiana.

III.

SCOLARI ED AMICI DEL CARDUCCI. FOGAZZARO.

Col vigore del suo temperamento e l'energia della sua personalità il Carducci ha agito molto fortemente su coloro che, amici o scolari, gli vissero vicini. Giuseppe Chiarini fu il suo fedele e benevolo biografo, Severino Ferrari il suo collaboratore scientifico, Guido Mazzoni il suo docile, elegante scolaro, come letterato, traduttore ed epigrammista.

Parecchi altri sarebbero qui da menzionare, ma di questi compagni del sommo soltanto Olindo Guerrini pervenne a qualche valore poetico, degno di nota. Oggi veramente è anch'egli dimenticato. Ma nell'ottanta si andava pazzi per lui. I ginnasiali, gli studenti e le sartine, non conoscevano niente di più bello delle facili, scettiche canzonette del loro Lorenzo Stecchetti. Il Guerrini le aveva infatti pubblicate sotto questo pseudonimo, come canti postumi di un povero giovane rapito dalla tisi. Egli invece scoppiava di salute, ed è tuttora, a 68 anni, sano e ve-

geto. Ma i suoi versi suonavano così dolci e tristi, come ad esempio, i seguenti:

> Un organetto suona per la via,
> La mia finestra è aperta e vien la sera.
> Sale dai campi alla stanzuccia mia
> Un alito gentil di primavera.
>
> Non so perchè mi tremino i ginocchi,
> Non so perchè mi salga il pianto agli occhi.
>
> Ecco, io chino la testa sulla mano
> E penso a te che sei così lontano.

O gli altri, intitolati *Ottobre*:

> Muoio. Cantan le allodole
> Ferme sull'ali nel profondo ciel,
> E il sol d'ottobre tepido
> Albeggia e rompe della nebbia il vel.
>
> Caldo di vita un alito
> Sale fumando dall'arato pian.
> Muoio. Cantan le allodole
> E le giovenche muggon da lontan.
>
> La vostra lieta porpora,
> Roselline d'inverno, io non vedrò,
> Le carni mie si sfasciano...
> Domani al mio balcon non tornerò.

E accanto a questi teneri sdilinquimenti, motti audaci e gridi sconci e terribili. Si credette trovarsi di fronte a uno spirito morboso, alla Heine alla De Musset o alla Baudelaire. Seguirono beffardi canti di

scherno: *Polemica, Nuova polemica,* con provocanti prefazioni, nelle quali si declama di naturalismo e di verismo e i cattolici e i manzoniani sono bollati, ma più spesso presi in giro, come ipocriti e bigotti. Quale propugnatore di una società pagana, liberale, nemica della chiesa, lo Stecchetti si mise a lato del Carducci. Ma presto fu chiaro che la sua spada era una spatola d'arlecchino e che tutta la sua lotta letteraria-culturale derivava più dal gusto che aveva di far dispetto ai borghesi, prendere in giro i credenti e gli sciocchi, scandalizzare le persone religiose e potere infine prodursi in modo rumoroso, stuzzicante ed interessante.

Svanite le sentimentalità e le asinerie giovanili e sfruttati i bei paroloni di libertà, verità, umanità, non restò altro che il buffone ed il gaudente; il vero romagnolo, al quale piace bere mangiare e fumar la pipa; il giovinastro che aborre i preti e che ha bisogno di grasse risate per la digestione, e di un paio di lazzi e di buffonate come spasso quotidiano. Tale senso della vita lo Stecchetti esprime con una grazia e un'abilità formale come suol riuscire a coloro ai quali la vita non dà affatto da pensare.

Per il biasimo o il plauso coi quali il suo tempo accolse le sue sguaiataggini e oscenità il cinico gaudente aveva una risposta assai comoda:

Secoletto borghese
Ecco, il libro finì. Chiudilo in pace.
Degno di te lo rese
Quell'arte che ti meriti e ti piace

Ma quel tempo non si arrestò a quest'arte. Il paganesimo eroico del Carducci e quello burlesco dello Stecchetti non erano cosa per tutti, e nemmeno erano abbastanza larghi e profondi da soddisfare tutte le aspirazioni poetiche d'allora. Il mondo cristiano del Manzoni, il cattolicismo liberale, rivisse nonostante tutte le ostilità, si rinnovò come « modernismo » e trovò per le sue speranze e i suoi desideri la sua espressione poetica in Antonio Fogazzaro.

Fogazzaro è la molle, velata, feminile, sensuale traduzione veneziana del sobrio, chiaro, saldo spirito del lombardo Manzoni.

Egli nacque in Vicenza il 25 marzo 1842. Per un favore del destino, non sempre privo di pericoli, gli fu risparmiato il lavoro per il pane quotidiano. Nella tepida atmosfera della casa paterna ei fu curato sino all'età virile. Il padre, uomo timido, devoto e liberale, non finiva di ammirare le doti del suo Antonio. I dolci fini versi del suo maestro spirituale Giacomo Zanella, i sogni politici del Gioberti e molta musica tedesca, Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, gli aleggiavano intorno. Il narratore più ricco di colori d'Italia, il piacevole fantastico Ariosto, fu il suo poeta preferito. Naturalmente si lasciò presto conquistare anche dai romantici: Chateaubriand, Byron, Heine. Con essi uno spirituale, leggiero, sognante scetticismo s'impadronì del giovinetto, educato religiosamente, e indebolì in lui fin dalle radici la severa chiarezza critica e l'energia del pensiero.

Esser devoto alla maniera del babbo e della mamma,

vale a dire credere all'infallibilità del papa e a tutto il resto, e al tempo stesso civettare con tutti i dubbi moderni e col pensiero scientifico, questa fu ormai l'abitudine del suo spirito, una pessima, ambigua abitudine. Poichè egli era uno spirito pieghevole, ed era stato curato sempre da buone persone, non potè prodursi in lui un rischiarante temporale fra critica e autorità, cosicchè egli non potè mai approfondire gli elementari dissidii del nostro spirito moderno. Egli ha battuto per tutta la sua vita la bonaria strada della conciliazione, quasi le leggi e i fini dello spirito fossero una famiglia di buona gente che è facile mettere d'accordo. Conciliar tutto e metter tutto d'accordo con bonaria persuasione divenne il suo còmpito prediletto: la creazione biblica con l'evoluzione naturale, Sant'Agostino con Darwin, l'immortalità dell'anima con la fisiologia e la biologia, la vita religiosa con l'esperimento spiritistico, la forza spirituale del credente con la nevrosi del malato, la morale col sensualismo, l'ascesi claustrale coi piaceri del *boudoir*, lo stato democratico col dominio dei preti.

Poco netto come pensatore e pericoloso come educatore, Fogazzaro propugnò una concezione del mondo nel respinger la quale il pensiero scientifico e l'autorità cattolica si trovano stranamente concordi. Il padre Gesuita Alessandro Baumgartner il quale, per quel che so, non contribuì poco a far mettere all'indice il romanzo del Fogazzaro *Il santo*, riassumeva il suo giudizio con parole che anche un filosofo

moderno come Benedetto Croce avrebbe potuto far sue : « Cavaliere dello Spirito Santo a lato di Heine — conservatore e radicale ad un tempo — pieno di venerazione per la poesia del passato e pieno di fervore per le rivoluzioni del presente — pieno di entusiasmo per l'ideale morale e compiacentesi di piaceri amorosi —, attendersi un radioso futuro e la salvezza del mondo non da una salda filosofia e dai precetti della fede bensì da ipotesi non dimostrate e dal miraggio d'un progresso indeterminato — questo indubbiamente è un modo di vedere alquanto confuso. È vano sperare poter conciliare la scienza e la fede in un idealismo che naturalizzi e razionalizzi il soprannaturale ». (Baumgartner, Die italienische Literatur, Freiburg i. B. 1911, p. 897).

Ma ciò che non può esser chiarito per riflessione nè essere affermato con le azioni può trovare, appunto perciò, maggior vita nel sentimento. I desideri irrealizzati possono ondeggiare nell'anima come un sogno musicale. E Fogazzaro fu un puro musico e un vero sognatore. La tranquilla cittadina di Vicenza e una casa di campagna sul lago di Lugano, ereditata dalla madre, un angolo nascosto lambito dalle onde e cinto dai clivi rivestiti di ulivi e di tralci, d'allori e di cipressi, sono lo sfondo della tranquilla vita ch'egli condusse nel circolo della famiglia e degli amici fino alla morte, avvenuta nel 1912. Fu un sorridente ma in fondo anche triste idillio, traversato da occulti timori e tormenti. Poichè quest'uomo sensibilissimo non solo era inetto alla vita attiva, ma ci volle del

tempo perchè il suo talento artistico s'affermasse, cosicchè egli potesse credervi e trarne soddisfazione. Solo a 32 anni gli riuscì un lavoro poetico di qualche importanza, il racconto in versi *Miranda* (1874). Ci vollero altri sette anni perchè fosse compiuto il gran romanzo *Malombra* (1881). Un decisivo successo conseguirono i due romanzi successivi, *Daniele Cortis* (1885) e *Il mistero del poeta* (1888). Solo otto anni più tardi, nel 1896, raggiunse il culmine della sua arte col capolavoro : *Piccolo mondo antico*. I romanzi che seguirono, *Piccolo mondo moderno* (1901), *Il Santo* (1905) e *Leila* (1910) segnano già la decadenza.

Quanto difficile gli riuscisse di trovare la propria forma, anche meglio che il lento progresso della sua arte narrativa ce lo mostrano i canti e le poesie che egli compose occasionalmente, e in tutti i tempi della sua vita. Non sono molte, ma da esse risulta chiaro come ogni cosa poetica venga da lui concepita piuttosto musicalmente. Non avendo genio sufficiente come musico originale, l'elemento musicale restò in lui come qualche cosa di passivo, una specie di sopraffina facoltà e suscettibilità emotiva.

« La migliore musica, » egli dice, « genera in molti, e anche in me, ombre vane, per così dire, di sentimenti, gioia, dolore senza causa, desiderio, sgomento, pietà senza oggetto, baldanze superbe, che cadono con l'ultima nota, violenti impulsi ad impossibili azioni. Suggerisce pure confuse immagini alla fantasia, arriva a significare torbidamente un discorso, un dialogo, un dramma, incomprensibili perchè la

lingua ne è ignota e lontana da ogni altra, ma improntati nel suono, di passione umana e molti persino giusti in un ordine di premesse e di conseguenze, che somiglia indubbiamente ai raziocinî di questo mondo ».

Nell'ottanta e nel 'novanta Fogazzaro tradusse una serie di poesie musicali che gli avevano fatto particolare impressione, gavotte del Martini, minuetti del Boccherini, sonate del Clementi, fantasie di Schumann e di Beethoven, in poesie letterarie. Il pezzo più mirabilmente riuscito mi pare sia la traduzione poetica della quarta mazurka di Chopin (Op. 17, n. 4) : il colloquio di una donna col cadavere del marito. Ma non sono versi sonanti come ci si attenderebbe, e anche meno immagini evidenti. La musica ha dimesso il suo carattere musicale e la poesia il suo carattere imaginifico per attenuarsi in moti, in pensieri e in sentimenti immateriali. La lirica del Fogazzaro non ha nulla della sonora bellezza e pienezza di un Petrarca o di un D'Annunzio. Essa è quasi muta e suscita dileguanti, inconsistenti pensieri privi di plastica e di colore. Essa non può venir fuori, perchè lo spirituale non diventa mai percettibile, ma piuttosto il sensibile si avviticchia all'intellettuale; poichè tutte le sensazioni e moti sensitivi diventano pensieri e persino concetti, e, invece di discendere sulla terra, volatilizzano verso l'intimo e l'alto e sfumano nella lontananza. È un'anima molto lirica con un assai esile corpo. In una lingua meno sensuale o vocale essa avrebbe forse potuto esprimersi meglio.

Di qui le preferenze dilettantesche del Fogazzaro per le lingue germaniche, e specialmente per la tedesca e la inglese.

Ma per la propria lingua materna gli manca l'amore dell'artista, cioè la seria e profonda volontà per lo stile. Nella prefazione della sua raccolta poetica *Valsolda* il Fogazzaro ha confessato, non senza compiacimento, questa mancanza di stile. Egli s'illude, rinunciando all'arte della parola, di raggiungere un più alto e naturale grado di bellezza poetica.

Sdegno il verso che suona e che non crea.

Ma non si deve credere ch'ei difettasse di cura e perseveranza. La più parte e le migliori delle sue opere furono elaborate molto lentamente e faticosamente. Fogazzaro è un artista prudente, esitante, cauto, tenace, ma non mai forte. Con mani tremanti egli versa il contenuto della sua anima nelle forme artistiche, e può avvenire, quand'esse siano troppo strette, che il meglio vada disperso. I suoi romanzi sono superiori alle sue novelle e alle sue opere drammatiche, le sue lunghe poesie, migliori di quelle brevi. La brevità non è il suo forte. Così la sua lirica dà l'impressione di un alto volere e di un largo sentire senza un adeguato potere.

Per quanto la natura lo avesse creato pel sogno e per la lirica, tuttavia egli si vide portato a forme d'arte più ampie di quelle che la lirica strettamente intesa non consenta. *Miranda* è il primo tentativo

di un compromesso tra canto e racconto, poesia e prosa. È la storia d'un amore infelice d'una pudica, chiusa fanciulla e di un giovane, Enrico, che ripudia il cuore e la mano di Miranda perchè si sente chiamato a qualche cosa di meglio, vale a dire all'arte, alla gloria e al piacere. Quand'egli, dopo anni, torna deluso e pentito, è troppo tardi. La tenera creatura, incapace di ogni svago ed effusione del suo dolore, rosa dalla repressa passione, si spegne; mentr'egli, balbettando parole d'amore, le bacia le mani. Miranda è della romantica e mitica razza di quelle Asra «le quali quando amano muoiono». E un afflato asrico alita infatti sull' insieme. Ma Fogazzaro ha analizzato questa storia d'anime (che Heine o Uhland avrebbero raccontanto d'un sol respiro) in due prolissi diari : *Il libro d'Enrico* e *Il libro di Miranda*, e li ha congiunti per mezzo di un racconto introduttivo e conclusivo: il tutto in versi sciolti, che sono come una prosa spiritualizzata, che deve ad un tempo analizzare velando e chiarire accennando. Talvolta egli raggiunge così una singolare attraente intonazione di sogno, un ondeggiare fra commozione e curiosità. È lo stato d'animo della pubertà, la quale, incapace a godere e a conoscere, si culla nella nostalgia e nelle fantasticherie. Questa duplicità e riunione d'ingenua visione e d'analisi critica, che già ammirammo nei *Promessi sposi* del Manzoni, ricompare in Fogazzaro, ma non come qualche cosa di virile, bensì rinfrescata in una giovanile immaturità. Perciò *Miranda* esercita sulle fan-

ciulle e sui giovani un'immensa attrazione. Sembra però che il Fogazzaro stesso abbia compreso quanto poco questa intonazione di sogno possa essere a lungo sostenuta, poichè egli si sforza di dare al tutto un' unità più rigida di quello che ci si attenderebbe da un iridescente lirismo, e annoda i due diari, più o meno posteriormente, per mezzo del dubbio espediente della telepatia. Tali misteriosi pensieri, come l'azione che esercita di lontano un'anima sull'altra, lo spiritismo, l'occultismo, hanno per Fogazzaro una particolare attrattiva. Essi gli permettono di abbandonarsi ad un profondo bisogno del suo spirito, cioè di sognare con la ragione desta, ed essere un fantasticatore con « methode ». Non che egli si lasci ossessionare come un povero pazzo dall'occultismo, bensì egli giuoca e civetta con esso come con un piacevole motivo e un comodo mezzo, sia per raggiungere effetti romanzeschi sia per sfuggire alla logica dei fatti. Così egli ha tentato in *Malombra* il motivo del ritorno in vita di un defunto. L'eroina del romanzo, l'isterica Marina, viene presa dall'allucinazione di essere già esistita una volta e di aver vissuto, sotto il nome di Cecilia, nello stesso castello e nella stessa camera, e di aver sofferto una tremenda ingiustizia, della quale debba vendicarsi in questa sua seconda esistenza sui discendenti dei suoi tormentatori. Questa follia, la conduce all'uccisione del padre adottivo, dell'amante, e al suicidio. Un narratore chiaro e ragionevole avrebbe lumeggiato con indulgenza e compassione la sciagura di questa

morbosa creatura; uno ricco di fantasia, avrebbe veduto in lei non la malata, bensì l'assassina, e l'avrebbe portata forse verso il diabolico, l'eroico e il leggendario. Ma Fogazzaro non intende abbandonare nè l'una nè l'altra via. Egli reclama dal suo lettore così compassione come ammirazione per la sua Marina, ce la rappresenta mezzo isterica e mezzo eroica, ora la colloca come protagonista nel centro del racconto ora la mette improvvisamente da parte per volgere la sua attenzione ad altri motivi e ad altre figure. Così si ha una fuggevole, incompiuta impressione, che in parte deriva da difetto di forza costruttiva del poeta, ma in parte è anche un'ideale indeterminatezza e bizzarria della fanciulla, vivamente sentita e rappresentata dal poeta. La duplicità della visione artistica non è padroneggiata, e minaccia di spezzare l'unità dell'interesse poetico. L'insufficienza dell'arte si mischia con quella della vita, così che non si può fare a meno di indispettirsi, a volta, di questa Marina, e al tempo stesso di essere irresistibilmente presi e ammaliati dalla sua irrequietezza.— L'amante di Marina, Corrado Silla, porta pienamente nella sua anima la scissura stilistica dell'opera. Egli è concepito dal poeta tanto vivace e unitario quanto ambiguo ed inetto alla vita reale. Egli è il tipico eroe dei romanzi del Fogazzaro, che nelle opere posteriori viene sempre ripreso e variato. Egli si culla e si rispecchia nell'amore feminile, nella fantasticheria religiosa e nei sogni politici. Egli possiede tutta la genialità e tutte le virtù in generale, vale

a dire per dono di natura, ma non ne esercita alcuna in particolare, vale a dire nella realtà. Egli è il lirismo del Fogazzaro personificato, quale l'abbiamo caratterizzato sopra, cioè un sognare e un cantare che resta nell'astratto e non ha alcun mezzo di venire alla luce.

Come quel lirismo, così questi suoi attori sono inetti all'azione, ma tanto più sensibili alle impressioni e ai moti affettivi. Essi rappresentano nel romanzo uno spazio vuoto in cui la iridescente vita può riversarsi e colorarsi poeticamente. Il sognatore, il quale non è in grado di dar nulla, tanto più sensibilmente, amichevolmente e delicatamente può ricevere ciò che il mondo a lui apporta. Lo stesso che agli eroi di questi romanzi accade al loro autore. Lo svolgimento dell'artista scorre in Fogazzaro evidentemente parallelo con quello dell'uomo. Perciò ciascuno dei suoi romanzi, anche il meno riuscito, rappresenta un significante gradino. Ciascuno è pieno di contenuto nel miglior senso della parola.

Essendo in Fogazzaro mancato il lirico, viene in valore il narratore, il descrittore e il conversatore. Questo è un lato. Ma gli eroi lirici facendosi nei suoi racconti sempre più irrequieti, ambigui, sognatori e morbosi, ciò che li circonda, il paesaggio e la società, si fa sempre più saturo, più forte, più fresco e piacevole. E questo è l'altro lato. — Il Fogazzaro è abbastanza saggio ed accorto per attingere i modelli del suo *milieu* e delle sue figure secondarie sempre dalla sua diretta conoscenza e della sua più

prossima vicinanza. Nessuna contrada, nessun villaggio, nessuna città, quasi non un albero egli rappresenta che non abbia personalmente conosciuto. In *Malombra* è il triste e dolce paesaggio della sua seconda patria, Valsolda ; in *Daniele Cortis* le strade, le piazze, i ritrovi pubblici di Roma ; nel *Mistero del poeta*, i vicoletti di Norimberga e di Eichstätt i boschi di Eidelberga e le vigne di Rüdesheim ; in *Piccolo mondo antico* di nuovo le rive del lago di Lugano ; nel *Santo* i monti di Subiaco: tutto egli ha vissuto, osservato, gustato.Tutto viene perciò ricostruito e descritto, ma non con la esteriore e nojosa minuziosità di un naturalista alla Zola, bensì dipinto con una cura che è al tempo stesso oggettiva ed intima, e fa l'impressione di una lunga confidenza e quasi di un dialogo con le cose. I paesaggi sono osservati e sognati, son veduti con gli occhi del cuore. Essi ci comunicano perciò piuttosto la loro anima che il loro aspetto materiale.

E parimenti gli uomini, quando essi non sono gli anemici rappresentanti del lirico ed utopistico eroismo del Fogazzaro ma i loro controattori, collaboratori e spettatori. In *Malombra* la pallidezza di Silla e di Marina è circondata da tutta una ridda di squisite figure: notari, medici, parroci, zii e zie, nepoti, servi e cameriere, le cui gesta, maniere di fare e modi di dire emanano tutti i colori e tutto il profumo dei compatriotti veneti e lombardi del poeta. La paesana, borghese, nativa caratteristica di questi uomini è messa in rilievo dal contrato coi due stranieri, il

bravo tedesco ex-*Rittermeister* e segretario Steinegge con la sua bionda figlietta. Le fini e piccole contraddizioni e contrasti di tutti i giorni sono qui graduati in mille toni. Ciò che il Manzoni vide piuttosto con la ragione ed analizzò, la commovente e ridicola bontà e limitatezza umana, tuttociò il Fogazzaro sente e rivive nel suo delicato animo, e piuttosto che svelarcelo e analizzarcelo, ce lo fa indovinare facendoci prender parte ad esso. Egli perciò penetra poco addentro e si diffonde con compiacimento nell'affaccendarsi del suo piccolo popolo ; è certo più superficiale ma anche più vivace del Manzoni , più agile e ricco di sfumature. Invece dell'analisi dell'anima e della chiave psicologica di tali figure secondarie egli ce ne rende la mimica, la voce, i modi di dire, i loro tic ; e quando li fa pensare lo fa alla maniera della loro lingua abituale. Si potrebbe dire che egli li contraffaccia, per cui essi hanno tutti qualche cosa di caricato. Ma poichè egli è per natura un uomo aristocratico e costumato fino alla radice dei capelli, egli può farlo, senza cader mai nell'indecenza, financo quando s'indugi nelle basse ed equivoche ciancie ; ciò che il Manzoni non si sarebbe mai permesso. Anche il suo *humor* non ha più la tranquilla ingenuità e grandezza del Manzoni, ma è più agile, furbesco, dilettevole e talvolta giocoso.

Una volta compreso come la vivace, realistica arte narrativa del Fogazzaro si svolga come una controscena, un integramento del suo ultramondano e terribilmente soprannaturale e utopistico lirismo,

ci si presenta subito allo sguardo la strada che egli dovrà percorrere per giungere al capolavoro. Quanto più il mondo circostante penetra in lui, tanto più ne esce il sognatore. Tanto più, nei suoi romanzi, le figure secondarie soppiantano, con la loro vivacità, l'eroe lirico e la sua nebulosità sentimentale, tanto più esso avrà bisogno di chiarirsi e risolversi.

Nel *Daniele Cortis* convengono nel punto centrale i personaggi secondarii che in *Malombra* si muovevano nel lontano incerto terreno della periferia. La composizione è più stretta, l'eroe, se non artisticamente, è divenuto umanamente più energico. Daniele è, per rappresentare un uomo, veramente troppo pallido, e sinanco più incertamente tratteggiato di Corrado Silla, ma egli ha sufficiente slancio per rappresentare un impratico programma come quello del cattolicismo democratico. Gli sta a lato una figura di donna, Elena, la quale non è più dominata da allucinazioni bensì dal sentimento del dovere coniugale. Ma veramente ella compie il suo dovere di sposa non come qualche cosa di comune e di naturale, sibbene con uno sfoggio di virtù avventurosa e a prezzo di un continuo adulterio platonico; per cui diventa un'antipatica peccaminosamente pura superdonna. Questa coppia di eroi è snaturata appunto dallo sforzo che il poeta ha fatto per portarla vicino alla vita quotidiana. Daniele ed Elena sono due pazzi e virtuosi dell'autodisciplina e della virtù. Creature liriche originate dal sogno, in cui la forza morale non è innata per natura, accade loro, per agir bene, di

perder la bussola. Tanto più profondamente sentito e narrato è il dolore, la sofferenza, la rinunzia con cui essi si strappano dai sogni della loro illecita felicità d'amore. Essi non sono forse poetici in sè, ma lo è certo il loro destino. Quel che il romanzo ha perduto in psicologia guadagna in efficacia narrativa e in contenuto poetico. Sotto la schiacciante morsa del dovere, che come una costrizione, come una tortura, opprime questi due esseri, si sprigionano dalle loro anime i più squisiti profumi. Dall'idillio spezzato sorge in loro la fede in una riunione delle anime nell'al di là. La loro rinnegata gioia dei sensi si trasforma in una voluttà spirituale. Si può condannare quanto si voglia questa evasione dall'erotismo nell'angelico come una riprovevole contaminazione di religiosità e sessualità, il *Daniele Cortis* non cessa perciò di esser poetico, seducentemente poetico. Nel modo più energico ed intimo agisce questa fusione in quanto essi vivono nel loro amore sempre come in un al di là o in un onnipresente pensiero segreto. Essi sono legati da mille invisibili fili ed appartengono l'uno all'altro anche quando le esigenze quotidiane li separano; sono strettamente congiunti anche là dove cento piccoli avvenimenti li circondano e un intrico di affari e di doveri li tiene occupati. È un duetto d'amore, che attraverso continue interruzioni e il chiasso tutt'intorno, si fa sentire tanto più nostalgicamente con lontani accenti di poesia ultraterrena. Ma v' è quasi troppo intreccio fra la quotidiana vita pratica ed il sogno d'amore, e non si comprende in

fine come Daniele, che con tutta l'anima appartiene al suo amore, possa poi darsi così interamente anche alla politica. Così fra le figure secondarie alcune sono diventate superflue e convenzionali. Altre però, come l'ipocondriaco zio Lao ed il vecchio senatore Clenezzi, con la sua tarda galanteria e passione amorosa, sono bene a casa loro in questo mondo di contrasti e in questo distacco dell'ultramondano dal terreno.

Nel *Mistero del poeta* abbiamo come l'impressione di una ricaduta nell'occultismo e nel disgregato stile del racconto in versi *Miranda*. Di nuovo l'amore di un poeta per una fanciulla malata, tormentata dal pudore e dalla nostalgia, che anche qui si spegne proprio nel punto della realizzazione dei suoi sogni. E di nuovo una miscela, quantunque più riuscita, di versi e di prosa. Ma, come suole accadere, il parziale regresso ha portato il poeta più avanti che non un ascensione in linea retta. Il gran progresso sta nel fatto che l'eroe amante qui non è più un giovane che Fogazzaro trasporta nel cerchio di luce dei suoi ideali, compiangendolo, ammirandolo, e volendo che lo si prenda sul serio. Qui invece il giovane innamorato, fatto uomo maturo, racconta la propria storia e contempla sè stesso ed il suo passato, ma a quando a quando anche con un po' di scetticismo e d'ironia. « Cara mia » scrive questo eroe di se stesso, « Lei sa che io ho pur troppo sempre avuto un debole per i pasticcetti di metafisica azzurra; ho davvero paura di averne cucinati troppi,... » Il Fogazzaro ha qui imparato a riguardare come qualche cosa di obiettivo,

di strano sinanco di prezioso, ma anche talvolta di comico, la mistica indefinitezza che v'ha in lui e nei suoi eroi. Egli, è vero, non offre la sua anima al coltello di un'autocritica severa, ma pure la espone alla fredda luce di una sobria, mondana ragionevolezza, raccontando ad una dama curiosa il segreto del suo cuore. Il suo terreno, ultramondano amore per miss Violet appare in tal modo non solo quale un destino celeste, ma anche come una debolezza umana. Abbiamo un eroe che è, nello stesso tempo, pio e sentimentale, frivolo e scettico, pieno di abnegazione ed egoista; non certo un modello da imitare, ma pure un uomo non privo di vita nelle sue mutevoli contraddizioni. Analogamente, sotto una doppia luce ei ci mostra la signorina, a metà ancora irreale Beatrice eppur già autentica *miss* alla quale la biondezza, la fragilità, la corporale e spirituale delicatezza ed il velo del suo passato dànno qualche cosa di plastico o di trasparente ad un tempo. Perciò queste due figure ideali, grazie ai loro lati umani e talora troppo umani, vivono naturalmente nell' atmosfera che le circonda. Troviamo qui un passaggio ininterrotto. Tutto è graduato, dal poeta italiano innamorato al suo impacciato, comico, eppure anche ideale, rivale tedesco; dal prof. Topler junior al suo rozzo fratello, da miss Violet alle altre più solide meno bionde eppur sempre sentimentali figlie del nord : le ragazze, le zie, le madri di Eichstätt e di Norimberga. Ma, naturalmente, la delicatezza e la naturalezza dei passaggi, dal lirico ed ideale alle tonalità mondane, è ottenuta

a prezzo di una certa freddezza e pallidezza nell'insieme del quadro. Mancano ancora le ombre più nette e le luci più piene. —

Tutto ciò è raggiunto in *Piccolo mondo antico*. Il poeta, quando creava questo capolavoro, aveva conseguito la gloria a cui anelava. Egli era il romanziere più letto d' Italia, aveva più di cinquant'anni ed era in grado di riguardare con contemplativa serenità la sua infanzia e la sua patria. Egli ora poteva comprendere molte cose della vita dei suoi genitori e dello zio, il bravo prete Fogazzaro; e le virtù e le debolezze del proprio essere, che primieramente egli aveva soltanto intuito, gli si paravano chiare dinanzi allo sguardo. Questo romanzo del piccolo mondo dei suoi padri è sorto interamente da poesia e da verità, da prospettiva e da retrospettiva, e perciò non ha più niente di voluto e di artificioso.

Ciò che prima era voluto e artefatto, ossia le conversioni religiose e le dottrine liberali cattoliche, si fa qui naturale realtà, giacchè ci vediamo riportati ai tempi del Manzoni del Gioberti e del Rosmini. Il romanzo si svolge all'incirca nel decennio dal 1850 al '59, e la sua scena è di nuovo quel lago dell'alta Italia coi suoi dintorni, la contrada prediletta del poeta. Gli eroi si intonano alla scena e sono figli naturali di quel tempo. L'ardente Pietro Maironi invoca ed agogna ultramondane celestiali altezze, perchè sulle bassure terrene grava l'aria asfissiante del dominio austriaco, e perchè non gli resta altro da fare. Il suo lirismo è la sofferenza di tutta l'Italia

di quel tempo, dunque è piuttosto una condizione storica impostagli che una congenita incapacità ad agire. Perciò esso può venire anche superato. Il 1859 trasforma il sognatore in un soldato per la libertà. Ma tale mutamento viene nel romanzo solo accennato, non propriamente svolto. Il Fogazzaro forse sentiva di non avere il potere di rappresentare lo svolgimento di un carattere nella vita politica, e si contentò di mandare il suo eroe alla scuola della vita familiare. Ei non ce lo presenta, come gli altri, quale un innamorato infelice, bensì come un giovane sposo. Non fa agitare il suo protagonista in una vana lotta per il possesso e la rinunzia dell'amata, ma lo fa lottare per conquistarsi la stima della sua legittima sposa. Con ciò si è liberato del peggiore ingrediente dell'arte fogazzariana, la vuluttuosità profumata religiosamente, e ha preparato il terreno per una onesta spiegazione fra marito e moglie. Luisa è il complemento ed il contrasto di Franco. Come tutti gli eroi fogazzariani, anche questi si appartengono l'un l'altro con una certa elettiva parentela spirituale, e formano solo nel loro pacifico accordo un unico essere. Ma appunto per questo accordo bisogna lottare; poichè in principio Luisa Maironi sta di fronte a suo marito con glaciale superiorità. Essa è la energica, saggia figlia della borghesia intellettuale, incline alla giustizia , e contempla il devoto, impratico figlio di patrizi, pieno di attitudini ma privo di energia, con un misto d'indulgenza e di tacito biasimo. In séguito, essa apparterrà tutta alla sua

bambina, la graziosa « Ombretta sdegnosa del Missisipì ». In condizioni normali il loro sarebbe stato un matrimonio abbastanza felice. Ma vi s' introduce la povertà, e la nonna di Franco, un grottesco impasto di ostinata malvagità e di adiposità flemmatica, un polipesco strumento austriaco, circuisce i parenti di Luisa, disereda Franco, perchè si è sposato contro la sua volontà, ed è sul punto di strangolare a poco a poco tutto quel nobile piccolo mondo liberale. A un tratto, ecco si presenta l'occasione di castigare il gran mostro e di farlo condannare penalmente per la soppressione d'un testamento. Franco disdegna una tale vendetta per molte ragioni : orgoglio, generosità, sentimento della famiglia, timore di uno scandalo, bontà, debolezza, e vero spirito cristiano, si trovano congiunti in lui. Luisa, per cui tutta la religione consiste nella giustizia, vede in tale rinunzia solo pusillanimità e viltà. Sfidando suo marito, essa procede alla denuncia. Ma in quel punto la sciagura la colpisce. La sua figlietta annega nel lago. Ora la sua fede nell'eterna giustizia è distrutta. In chiusa disperazione, senza sostegno, intristisce, si dà allo spiritismo per comunicare con la bambina morta, e si perderebbe fisicamente e spiritualmente se il suo Franco non le venisse in aiuto. Egli, dal colpo del destino in cui vede la mano di Dio, ha acquistato nuova forza. E si arruola nell'esercito piemontese per la guerra contro l'Austria. Prima di partire pel campo, egli ridona l'amore alla sua sposa, e quand'ella si sente

madre, si riaccende la fede anche in lei. Dal piccolo mondo dei padri sorge l'aurora di una libera Italia.

Così il Fogazzaro ha rappresentato il risorgimento della sua patria, l'infanzia della sua casa paterna e la storia della purificazione della sua propria personalità in questo semplice grande conflitto di cuori e di caratteri, di amore e di giustizia, di esaltamento religioso e di buone azioni. Accanto ai *Promessi Sposi* del Manzoni questo romanzo è il più ricco di contenuto dell' Italia moderna. Sì, la lotta e l'aspirazione spirituale qui si presenta ancor più viva ed intima che non nei contadini, cavalieri e monaci del Manzoni. Attraverso il *Piccolo mondo antico* di Fogazzaro corre una nostalgia, un'irrequietezza ed una delicatezza d'animo sempre iridescente, serena e virginea, in confronto alla quale l'arte narrativa del Manzoni ci appare ora infantilmente ingenua, ora virilmente severa. Non vi ha dubbio che l'arte del Manzoni è più solida, mentre Fogazzaro nemmeno qui si libera del tutto della civetteria. Sinanco il punto culminante del racconto, l' improvvisa morte della bambina, che in sè è un avvenimento naturale, viene presentato con artificio teatrale che ci ripugna. Sentiamo l'intenzione morale di volere, nell'accidentalità, mostrarci il dito di Dio.

I tre romanzi successivi sono sorti l'uno dopo l'altro dal bisogno di estrarre o di rappresentare sempre più insistentemente le edificanti e convertenti dottrine che un predicatore forse potrebbe trovare nel *Piccolo mondo antico*, e che nell'arte di questo

s'eran come fuse e disciolte. Fogazzaro non si libera più del suo capolavoro, e d'ora in poi non scrive più altro che continuazioni. I discendenti di quel commovente piccolo mondo del tardo romanticismo devono diventare degli eroi che siano l'esempio della modernità e dell'avvenire. Piero Maironi, il figlio di Franco e Luisa, ha da proseguire e come da condurre a compimento le lotte e i conflitti interni, per cui i suoi genitori sono passati durante il dominio austriaco, nell'aria libera e tagliente dell'odierna Italia. In due romanzi, *Piccolo mondo moderno* (1901), e *Il Santo,* (1905) egli doveva risolvere tale cómpito.

Nel primo romanzo egli è esposto alle seduzioni di una miscredente, elegante, internazionale, intellettuale dama, Jeanne Dessalle ; nel secondo, all'indifferenza ed alla freddezza di una folla di mondani scettici e di un clero dogmaticamente meschino ed avido di dominare. Ma il figlio del piccolo mondo antico non riesce a piantare bene il piede sul terreno pratico del nostro presente e ricade nel vuoto lirismo di Corrado Silla, con la differenza che l'indeciso volere, che prima era uno stato spirituale, un dissidio dell'anima, ora, nei giorni del naturalissimo e dell'estetismo, degenera sempre più in una serie di nervose sessuali e cerebrali eccitazioni e prostrazioni. Dalle seduzioni feminili Piero Maironi, dopo essersi bastantemente inebriato e tormentato d'insoddisfatta voluttà, si rifugia nell'eremitaggio della contemplazione religiosa. Da questa, poi, da « Santo », torna nuovamente nel mondo. Ei s'è fatto monaco bene-

dettino; ma, per modestia, solo converso. Ciononostante egli si sottomette a tutti gli esercizi religiosi, vive in povertà, digiuna, coltiva orti, prega, ha visioni ed estasi. Il popolo lo chiama il Santo. Infatti egli, nell'esteriore maniera di vita, somiglia, da scambiarlo, a San Francesco d'Assisi. Ha sinanco il suo corpo smunto; tutto, insomma, salvo l'anima semplice, credente, forte e lieta. Intorno a questa tonaca, sotto la quale trema un confuso fanatico, si affolla ora il popolo curioso e superstizioso, ora il più elegante mondo feminile di Roma, avido di sensazioni, pieno d'intellettualismo ed innamorato, ora la studentesca con cattivi frizzi o con sincera venerazione. Finalmente un miracolo — oppure una notturna ciarlatanata, non si sa bene che sia — conduce il Santo dal papa. Ivi egli eleva la sua accusa contro lo spirito della menzogna, dell'ambizione, dell'avarizia e della grettezza, che suole regnare nell'odierno clero. E quali riforme propone? Che il papa nomini a vescovo un uomo amante della verità e che non metta all'indice i libri di un filosofo modernista. — Dopo tale eroica gesta il Santo si adagia in una edificante quanto lunga agonia, a cui tutto il pubblico del romanzo assiste lacrimoso ed avido di spettacolo. Eppure in questo vieto pasticcio vibra molta poesia; la poesia della nostalgia, della serenità e certezza interna, lo struggimento spirituale dell'uomo debole e raffinato che è pieno di religiosità perchè non è religioso. Poichè religione è sicurezza e pace; religiosità desiderio irrequieto e impotente.

Quanto il Fogazzaro stesso fosse lontano da tale pace e sicurezza, lo dimostra il suo contegno dopo la condanna del suo romanzo da parte della chiesa. Egli non si è ribellato, da uomo, contro la sentenza di Roma, ma neppure le si è intimamente sottomesso, da fanciullo obbediente. Infatti col romanzo seguente *Leila*, si è voluto prendere una debole, coperta vendetta letteraria, cosicchè anche questo fu, con ragione, messo all'indice. *Leila* è un libro singolare. Esso dimostra all'eccesso tutte le debolezze e le forze del Fogazzaro. Ha delle pagine meravigliose, come la morte del vecchio Marcello, e delle insopportabili lungaggini, come le ciarle dei preti intriganti e della Siora Bettina. La maestria della miniatura spirituale è qui portata all'eccesso. Le cose più banali ed indifferenti risultano di un'immeritata trasparenza.

Il lirismo sentimentale è penetrato, attraverso mille venature, fino nella volgarità della vita quotidiana, e vi sguazza dentro. Il motivo principale, il superamento dell'orgoglio in due cuori amanti, Leila e Massimo, viene inopportunamente tirato in lungo, e attraverso l'intreccio col motivo della conversione all'ortodossia della chiesa, piuttosto sciupato che arricchito. Eppure proprio quest'intreccio ha anche il suo lato umano e significante. Poichè il fatto che l'orgoglio ci rende non credenti è l'ultima saviezza del Fogazzaro, da lui stesso sperimentata.

In fondo, egli era un uomo orgoglioso, e, piuttosto che un semplice poeta, sarebbe stato volentieri una guida spirituale de' suoi tempi. Se a ciò gli difetta

la fermezza della volontà e la chiarezza del pensiero, pure non possiamo negargli la stima e il consentimento per il nobile sforzo che pervade tutta la sua ricca opera letteraria. Poichè nessuno ha sentito con così inquieta incontentabilità, con tale amor proprio e struggimento l'insufficienza della propria natura e il deplorevole oscillare del suo tempo fra la necessità d'una fede e l'orgoglio scientifico. Durante tutta la sua vita, egli restò un ricercatore. Ma anche meno della gioia dell'inventare gli fu concessa la modestia della rinunzia e dell'autolimitazione. Perciò egli non ha mai raggiunto del tutto, nemmeno nell'arte, la pienezza della sua aspirazione, il riposo nella bellezza pura ; mentre altri, per esempio gli scolari del Carducci, con molto minore sforzo, conseguirono tale gioia.

IV.

TRAMONTO DEL ROMANTICISMO. – D. GNOLI.

VERISMO, ARTE REGIONALE, POESIA DIALETTALE, LETTERATURA SOCIALISTICA. (VERGA, DI GIACOMO, BELLI, NEGRI, DE AMICIS ED ALTRI).

Fogazzaro non ha trovato finora scolari e continuatori nel vero senso della parola. Come il modernismo, anche la poesia cattolica ha taciuto tutt'a un tratto, forse solo per raccoglier lena per nuovi sforzi.

Pure v'ha una schiera di romantici che sono strettamente imparentati col Fogazzaro, dei quali alcuni hanno avuto in comune con lui anche il maestro, il prete Giacomo Zanella (1820-1888) e la sua fine, debole lirica. E lirici più che altro furono anche questi neoromantici. La loro arte si muove fra la religiosità o il dilettantismo metafisico e l'erotismo. Essi amano e cantano la loro indecisione fra la visione naturalistica del mondo e una mansuetudine arcadica rivestita ora cattolicamente, ora misticamente e panteisticamente. Alinda Bonacci Brunamonti, Vittoria Aganoor Pompili, anche Arturo Graf e molti altri potrebbero essere

annoverati fra essi. Si può dire che ogni giovane letterato dello scorcio dell'ultimo secolo abbia ritenuto interessante e poetabile la sua anima tormentata dai dubbi e dall'amore. Questo stato d'animo trovò una speciale caratteristica espressione nel ciclo lirico *Orfeo*, che Domenico Gnoli pubblicò nel 1903, sotto lo pseudonimo di Giulio Orsini. « Rappresentare un aspetto dell'anima contemporanea, combattuta fra le aspirazioni tradizionali e le negazioni scientifiche », è l'intenzione dell'autore, secondo le sue stesse parole. L'eroe dell'*Orfeo* (non il poeta, chè questi è un dotto storico circa settantenne (1)), canta le pene della sua anima sotto la veste di un ricco, favorito da tutte le fortune. Il suo tormento consiste specialmente in ciò, che l'amata — con la quale egli si culla in una gondola veneziana — gli nega il suo bacio fino a che egli non le riporti il perduto fiore della fede. Dalla gondola, il pensiero del giovane si libra negli infiniti spazii dell'universo e scruta, interrogando e fantasticando, l'origine delle cose. La sua ragione si fa impaziente, nervosa, inconseguente, e ricerca il gran perchè — che pure non può essere che nel proprio spirito — nel mondo esterno, nelle incommensurabili ampiezze e nei più piccoli angoli dello spazio; fruga e rimescola come un fanciullo inquieto che cerca l'uovo di Pasqua, ritorna a mani vuote e si getta di nuovo nel vuoto,

(1) Domenico Gnoli nacque in Roma il 6 nov. 1838 e vi morì il 12 aprile 1915.

finchè tutto il reale gli diventa fantastico, beffardo, privo di senso:

Era un gran silenzio, come
d'un cuore che più non batte,
un senso di cose disfatte,
di cose che non hanno nome;

era una campana dondolante
senza suono dall'alta torre,
era gente che corre, che corre
in giro in giro ansante ansante.

Era tutto un vuoto sulla
terra e ne' cieli; l'universo
pareva sgretolarsi, immerso
nella vacuità del nulla.

Hai visto mai un cadavere dal flutto
gettato sull'arena? l'hai visto?
C' è qualche cosa di più tristo?
Tutto bianco, tutto viscido, tutto

gonfio, a un riso d'ironia
semiaperte le labbra, il volto
e il corpo d'alighe avvolto,
l'hai visto? Era l'anima mia.

È il vecchio romanticismo, ma in una nuova forma che congiunge la sovreccitazione con la stanchezza, la più sbrigliata volubilità con una molle armonia, come, ad esempio, nella lirica *Nel vuoto*, del gruppo

Solitudini, il quale conprende forse il meglio della produzione poetica dell'Orsini :

Mi son fatto un'infinita
solitudine intorno : ho smarrito
il senso della vita.
Volli penetrare i lidi
del mistero e i termini vidi
dello spazio e del tempo
traballare e fuggire ;
e vidi affondar l'avvenire
nel passato ; e ascoltai
i miei passi nel vuoto
che s'apre che s'apre che s'apre
nel bujo dell'ignoto.

Sento la voce materna
che mi richiama : — Figlio,
bevi alla piccola fonte
della vita ; restringi
la cerchia dell'orizzonte;
non ti scostar dalla riva,
e getta il core ove arriva
il tuo bacio. Figlio mio,
il resto è nel grembo di Dio —.
. . . .

o nell'ode all'amico morto, *La prima notte* :

. . . .
In pace sotterra riposa !
Ma jeri parlavi all'amico,
e oggi tu già, nuovo morto,
sei come un morto antico ?
Sei già dalle cose umane
remoto come i vissuti

nell'età lontane? Quello
che jeri parlava a me
oggi dov'è? Fratello,
com'è possibile? Sei
lontano come i sepolti
dentro gli etruschi ipogei,
dentro le stanze nere
scavate nelle rupi
di Tarquinia e di Cere?
. . . .

In quest'ultima fase del romanticismo l'irrequietezza spirituale è sul punto di calmarsi in un bacio. Gli enigni e i dissidii dello spirito si sciolgono nel giuoco dei sensi. Qui si vede come anche dal romanticismo una strada conduca all'estetismo.

Mentre il romanticismo è agli ultimi aneliti, la concezione scientifico-naturalistica del mondo ha creato un'arte nuova, che in Italia suole designarsi col nome di verismo. Come i maggiori pensatori di questa scuola, i filosofi del positivismo, non erano italiani, ma tedeschi inglesi e francesi, così anche l'arte corrispondente si manifesta come imitazione più che altro, dei francesi, ed in ispecie di Zola. Ma sin dal 1880 essa trova la sua propria nota nelle novelle e nei romanzi del siciliano Giovanni Verga. Egli è nato nel 1840, e prima d'arrivare, quarantenne, al capolavoro, con la rappresenzazione del modesto, quotidiano mondo campagnuolo, s'era provato in terribili romanzi passionali. Sulle orme di Balzac, di Dumas figlio, di Ottavio Feuillet, la sua fantasia meridionale percorreva allora i salottini profumati in cui belle, misteriose, crudeli signore straniere ammaliavano con la loro seduzione studenti od artisti poveri, assetati d'amore e di piacere — e le squallide mura del chiostro, entro cui una fanciulla si consuma di passione non corrisposta (*Storia d'una capinera*), e le soffitte e le sale da ballo, dove povertà e lusso si abbracciano in voluttà delirante. Duello, suicidio, etisia e pazzia eran l'epilogo di tali romanzi. Essi pia-

cevano più al pubblico che al poeta stesso, che li buttava giù in fretta e col sentimento indefinito che ciò non fosse ancora arte vera.

D'un tratto, egli si volse ad altra forma e materia. Invece del prolisso romanzo, scrisse la breve, agile novella, invece del misto ambiente internazionale ed intersociale scelse la terra patria dei campagnuoli siciliani. *Vita dei campi*, 1880, *Novelle rusticane*, 1883, contengono forse il meglio che il Verga abbia scritto. Poichè qui egli deve concentrare la sua vivace, sfrenata fantasia intorno a pochi, piccoli, precisi fatti, e deve restringere l' eccitabilità della sua infinita commiserazione nella quadratura di un angusto avvenimento umano. Ci s'impone qui una singolare osservazione ; cioè che il programma del verismo, che richiedeva un'arte impersonale, fredda, scientifica, giovò più agli italiani meridionali, siciliani, abruzzesi, napoletani e romani, che non ai lombardi e ai piemontesi, agendo da salutare contravveleno sui temperamenti sensuali e fantastici pei quali il romanticismo era un pericolo. Lo stile del Verga acquistò sempre più un che di concentrato e di rattenuto, ove può dirsi che il sentimento si manifesti solo come un sordo sotterraneo bollore, oppure come un'improvvisa, passeggera eruzione. Anche il tono del racconto ci attira giù nella bassura spirituale e limitatezza dell'oppressa, ottusa, bestialmente passionale e stupidamente rassegnata gente campagnuola. Verga ci fa prendere parte a ciò non con compassione, dall'alto, ma con crudele curiosità dal di fuori, con una

specie di suggestione fisica, con una naturale costrizione che sembra emanare dalle cose stesse. Senza direttamente imitare i suoi siciliani, come forse avrebbe fatto il Fogazzaro, egli, mezzo interprete e mezzo mediatore, sa introdurci nella loro anima. Dalla prima riga noi già respiriamo la loro aria e siamo circonfusi dal loro modo di pensare. Verga non si serve mai del dialetto siciliano, ma tutto il suo italiano è, per così dire, siciliano. Come sa trasportarci con poche parole nel mefitico paesaggio della malaria! :

« È vi par di toccarla con le mani — come dalla terra grassa che fumi, là, dappertutto, torno torno alle montagne che la chiudono, da Agnone a Mongibello incappucciato di neve — stagnante nella pianura, a guisa dell'afa pesante di luglio. Vi nasce e vi muore il sol di brace, e la luna smorta, e la *Puddara*, che sembra navigare in un mare che svapori, e gli uccelli e le margherite bianche della primavera, e l'estate arsa ; e vi passano in lunghe file nere le anitre nel nuvolo dell'autunno, e il fiume che luccica quasi fosse di metallo, fra le rive larghe e abbandonate, bianche, slabbrate, sparse di ciottoli; e in fondo il lago di Lentini, come uno stagno, colle sponde piatte, senza una barca, senza un albero sulla riva, liscio ed immobile... È che la malaria v'entra nelle ossa col pane che mangiate e se aprite bocca per parlare ».

Sembra che parli un povero incolto figlio di quel deserto, a cui il miracolo abbia sciolto la lingua. Allo stesso modo che la malaria e la sferza del sole sulla compagna, grava sugli uomini il destino. Come contro

di esso ogni ribellione sia vana dimostra la novella *Libertà.* È una rivolta sanguinosa, come se ne vedono spesso nelle piccole città e nei paesi siciliani. I senza nulla, spinti dalla disperazione, si attruppano, saccheggiano le case dei galantuomini e dei preti, ammazzano, imbestialiti, tutto ciò che incontrano: uomini, donne, fanciulli. Poi viene l' avvilimento che succede all'ubbriacatura. Senza resistenza, le tigri di ieri si lasciano arrestare, processare, fucilare, e come agnelli sopportano la solita antica miseria. — Non solo la massa, ma anche il singolo individuo è cieco e indifeso, e viene sopraffatto dalla sua passione, che è il suo destino. Così la ragazza la quale, solo per averne sentito parlare, s'innamora del famigerato brigante Gramigna, gli corre dietro, e si lascia carezzare e maltrattare da lui. Gli appartiene come un cane. Dopo che i carabinieri hanno preso il brigante, ella si aggira intorno alle mura della sua prigione, ed attende, e fa perfino amicizia coi carabinieri, chè con loro, che hanno vinto quel potente, essa può parlare di lui e rammemorarlo. Quando due passioni di tal fatta si urtano ne viene un breve dramma di sangue come *Cavalleria rusticana.* Verga scrisse questo lavoro in forma di novella, adattandola poi per la scena. Per quanto questo dramma riveli maggior arte degli altri, pure la forma teatrale, in cui si è provato parecchie volte, gli riesce solo eccezionalmente. Per diventare il drammaturgo del naturalismo, una specie di Gerhart Hauptmann italiano, egli non vede i caratteri con sufficiente plasticità, cioè non li vede abbastanza

indipendenti dal loro sfondo. L'attrattiva delle sue figure sta in ciò: che esse restano eguali, immobili sino alla monomania, non sono suscettibili di svolgimento, ma solo dall'ambiente mutato ricevono la vita d'una sempre cangevole luce. Essi diventano il punto centrale d'un autonomo interesse poetico di natura drammatica solo nel momento dell'eruzione e della catastrofe passionale, cioè proprio allorchè la loro autonomia personale si spegne ed essi non sono più loro stessi ma solo furia, gelosia, passione, o comunque vittime passive. Di qui la brevità, la potenza catastrofica di questi drammi, e la loro mancanza di sviluppo.

Tanto più drammatiche sono, in compenso, le novelle: piene di discorsività, di cambiamenti di scena, di gente che va e viene senza tregua, che strilla confusamente, che getta nel quadro brevi parole come luci e ombre che si avvicendano e scompaiono. Presto questa ricchezza di luce e di movimento spinse di nuovo il poeta a forme più ampie. Nel 1881 apparve il suo migliore romanzo popolare siciliano, *I Malavoglia*, e nel 1888 il più ricco di contenuto: *Mastro don Gesualdo*. Egli li riunì, sull'esempio di Zola, sotto il titolo *I vinti*, in una specie di ciclo sociologico, e progettò, per compiere il programma, altri tre romanzi simili, che dovevan riuscire uno studio delle classi elevate e delle loro manifestazioni psicologico-sociali. Ma il Verga non è un teorico, e il pensare concettualmente non è affar suo. Non solo gli eroi di questi suoi romanzi, ma tutti gli uomini del Verga sono dei vinti. Senza saperlo nè volerlo, ei vede tutto fatali-

sticamente. Il sentimento della comune inevitabilità del nostro grave destino umano conferisce alle sue opere quella tristezza, quell'indulgenza fraterna, ed una naturale, quasi impersonale pietà per tuttociò che soffre ; pietà che, col suo tranquillo equilibrio, può anche apparire freddezza o indifferenza ad un lettore insensibile all'arte.

I Malavoglia sono una famiglia di pescatori di otto persone : il nonno, i genitori e cinque figli ; brava, onesta gente che tira avanti col lavoro comune finchè è sorpresa dalla sventura : naufragio, debiti, servizio militare, guerra, colera ; poi, nei figli, il sorgente desiderio d'avventura, la curiosità di conoscere il mondo. Così questi uomini sedentarii, venduta la casa e infranto il legame familiare, vanno, l'uno dopo l'altro, in rovina. Dopo che la loro posizione nel paese natio è stata scossa, essi perdono fuori della patria anche la loro onestà. È un lavoro di storia naturale dei costumi, la storia della decadenza d'una stirpe patriarcale, il tema prediletto del romanzo naturalistico in tutte le letterature moderne. Ma per quanto internazionale e convenzionale possa essere astrattamente il tema, nelle mani del Verga si trasforma in schietta poesia regionale siciliana. Qualche cosa di simile può dirsi del suo *Mastro don Gesualdo*. Gesualdo è il bravo, instancabile lavoratore, il quale da semplice muratore giunge ad essere milionario, che però l'unilaterale conformazione delle sue capacità d'uomo d'affari rende infine incapace ad intendere le nuove condizioni di vita ch'egli s'è creato. Ei rimane il

vecchio, sobrio, onesto lavoratore, ma ciò che ha esteriormente conquistato gli resta intimamente estraneo. La sua aristocratica moglie, i nuovi parenti, le figlie, e finalmente tutti che lo circondano, sono come chiusi per lui, gli diventano ostili. Sconsolato e in abbandono, quest'eroe della probità muore circondato dalla prodigalità e dal lusso che lo scherniscono. Anche qui abbiamo meno un caso tipico di storia economica che una vita umana, con tutte le sue singolarità e caratteristiche. Anzi si potrebbe quasi chiamarla una specie di disgregata biografia.

Verga non è affatto didascalico. Il verismo non fu per lui una moda a cui egli si piegasse, bensì un mezzo di cui egli si servì per trovare il suo proprio stile. Perciò egli è anche oggi, dopo che la moda è passata, un seguace del verismo. Egli non si è fissato sull'arte regionale, bensì nel proposito di voler rappresentare solo una realtà a lui ben nota e in cui si senta come a casa propria. Poi che egli vive, da molti anni, a Milano, ora ritorna, ne' suoi racconti, la vita della gran città, il fare internazionale e intersociale. Ma ciò che v'ha di più caratteristico e di più pregevole nelle sue opere rimarrà pur sempre l'elemento siciliano. Poichè il suo modo di pensare, il suo fatalismo quasi orientale, la sua preferenza per le naturali esplosioni della passione e sopratutto il suo mosso, colorito linguaggio, l'arte suggestiva di essere, con mera oggettività e nuda rappresentazione, un patrocinatore, un *advocatus miseriae humanae*, tuttociò è un frutto schiettamente siciliano.

Dopo che un artista così significante ebbe reso poetica la vita dei bassi ceti popolari, e con amorosa risolutezza, di cui il mondano cristianesimo dei romantici non era stato capace, discese nella più profonda miseria umana, ecco in tutti i cantoni e i cantucci d'Italia l'arte regionale produrre nuovi fiori. Ed essi sbocciano con tanto maggior rigoglio inquantochè ovunque il terreno era da lungo tempo preparato. In nessun popolo latino sono impresse tanto caratteristicamente come in Italia le singolarità dei paesaggi, i dialetti, i costumi, le usanze, i canti popolari e la poesia dialettale; in nessun altro il *genius loci* ed il campanilismo esercita un così esteso individuante potere. Perciò il naturalismo o verismo, che è tanto monotono in Francia — ove dello Zola, mezzo italiano, del Maupassant, normanno, e del provenzale Daudet ha fatto degli artisti parigini — ha invece dato origine in Italia ad una così svariata e versicolore abbondanza di poesia paesana e sinanco dialettale. Certamente, con lo smembramento regionale l'emulazione, la selezione, la grande proporzione unitaria vengono diminuite e ridotte. Non ognuno dà qui la piena misura del proprio potere. Ci troviamo di fronte ad una quantità di poesie e di racconti di

cui l'importanza sta spesso più nel carattere popolare del contenuto che nell'arte, e che sono più efficaci per il loro costume che per la loro bellezza. Così è dei romanzi popolari sardi dell'istancabile e — specialmente in Germania — molto letta Grazia Deledda, e di Salvatore Farina. Anche Matilde Serao deve buona parte della sua gloria internazionale piuttosto alla napolitanità che a sè stessa. Pure ella dimostra nella descrizione della piccola borghesia napoletana, e specialmente delle ragazze e delle donne, una così viva e chiara osservazione, un cuore così teneramente, quasi impetuosamente commiserante, un così vibrante entusiasmo per la passionalità dei suoi eroi e delle sue eroine, che non è lecito dubitare del valore della sua arte. Ma poi la sua meridionale eloquenza la trascina all'esagerazione ed alla fantasiosa caricatura della realtà, senza che ella se ne avveda. La sua professione giornalistica, e forse anche l'esempio di Zola, le hanno attaccata la cattiva tendenza di voler ammaestrare e filosofare e parlare di cose estranee alla sua cerchia. Il suo meglio ella lo ha dato negli schizzi, nelle novelle e nei romanzi degli anni 1878-1891. Nel suo più noto romanzo, *Il paese di cuccagna*, ella pone tutta una serie di seducenti, variopinti quadri della vita napoletana al servizio di un lodevole ma troppo insistente ammonimento contro il popolare vizio del lotto.

Con maggior libertà e agilità il lirico napoletano Salvatore Di Giacomo sa congiungere il senso d'osservazione per la miseria dei più luridi vicoli della sua

città con una tendenza al soprannaturale e al fantastico. Ora con la comicità dell'humor, ora con la più tenera sentimentalità, egli armonizza i contrasti della sua arte : la grigia vita quotidiana con la favola color di cielo. Di Giacomo è un romantico afferrato dal verismo ; ma nella naturale confidenzialità napoletana egli ritrova l'equilibrio. Perciò la lingua della sua poesia è il dialetto di Napoli. In esso canta, può dirsi proprio direttamente, la voce del popolo. Molte delle sue canzoni musicate da suoi amici e conoscenti son diventate patrimonio popolare, ed echeggiano per le vie della sua città natia. Chi a Napoli, anzi in tutta Italia, non conosce la dolce, armoniosa canzone del pescatore che nella notte di luna si dondola sul tepido mare nella sua barca, sonnecchiando e sognando l'amore ? :

> La luna nova ncopp'a lu mare
> stenne na fascia d'argiento fino ;
> dint'a la varca nu marenare
> quase s'addorme c' 'a rezza nzino...

o la serenata *A marechiare ?* :

> Quanno sponta la luna a Marechiare
> pure li pisce nce fanno all'ammore,
> se revoteno ll'onne de lu mare,
> pe la priezza cagneno culore,
> quanno sponta la luna a Marechiare...

Di tutt'altro genere è la poesia dialettale in Roma. Ivi non scaturisce liricamente dal cuore del popolo,

ivi il dialetto non canta da sè, ma degli uomini pensosi se ne servono come di un ben arrotato specchio per mostrare al mondo un'abbagliante immagine. Scettica, pessimistica indifferenza e mordente arguzia sono, dal rinascimento in qua, caratteristica essenziale del popolo di Roma papale. Ma per sollevare tale temperamento dalla primitiva volgarità fino all'arte, ci vuole un'acutezza, uno spirito, e soprattutto una finezza di tatto che non è affare di popolo. Il primo moderno maestro della poesia dialettale romana fu un uomo morbosamente sensibile, quasi ipocondriaco, Giuseppe Gioachino Belli, che poetò le sue migliori cose tra il 1830 e il '40. In innumerevoli, magistralmente aguzzi e mordenti sonetti egli espresse il suo odio contro il dominio papale, il suo scetticismo e l'aspro disprezzo per gli uomini. E ciò fece non prendendo egli stesso la parola ma mettendo in bocca al popolino, che prediligeva, la sua tetra anima tormentata, il suo odio contro i grandi. Attraverso mille bocche del proletariato trasteverino ei ci ghigna e ci grida la sua opinione: ora parodisticamente contorta o comicamente sfigurata, ora vivificata e drammatizzata dal dialetto.

LI DU' ORDINI

Er zalumaro ha ttrovo in d'un libbrone,
Che un certo Sor Dimenico Sgumano
E un certo sor Francesco Bennardone,
Quello spaggnolo e quest'antro itajjano,

Volenno arzà ddu nove riliggione,
Er primo se vestì ddomenicano,
Mentre er ziconno se legò un cordone
su la panza, e sse fece francescano.
Seicent'anni e un po' ppiù ggià sso' passati
Che ppe grazzia der primo e der ziconno
sto par de fraterie cacheno frati.
Seicent'anni! Oh, vedete quant' è antica,
Oh immaginate quant'è sparza ar monno
La vojja de campà senza fatica.

ER FERRARO.

Pe' mmantenè mi' mojje, du' sorelle
E cquattro fijj, io so cc'a sta fucina
Comincio co le stelle la mattina
E ffinisco la sera co le stelle.
E cquanno ho messo a risico la pelle
E nun m'arreggo ppiù sopr' a la schina,
Cos'ho abbuscato? Ar zommo una trentina
De bajocchi da empicce le bbudelle.
Eccolo er mi' discorso, sor Vincenzo:
Quer *cchi tanto e chi ggnente* è 'na commedia.
Che m'addanno oggni vorta che cce penzo.
Come! io dico, tu sudi er sangue tuo,
E ttratanto un Zovrano s'una sedia
Co ddu'schizzi de penna è tutto suo.

Questi sonetti hanno un aspetto ora obiettivo, di studio popolare, ora zampillante, sguajato, malizioso, cinico e mordente, effetto di uno stato d'animo puramente personale. Mentre le canzoni del Di Giacomo — per quanto esso abbia subito l'influsso del Belli — provengono da un cordiale consentimento

con l'anima popolare e s'inalzano man mano a sempre più elevata fantasia e alla lirica soggettiva, la poesia del Belli si può dire che tenga la via contraria. I suoi motivi derivano da uno stato d'animo ostinatamente chiuso, ma quanto più si sviluppano nel linguaggio del popolo ignorante tanto più si allontanano dalla musicalità e si avvicinano ad una apparentemente banale ma in realtà spiritosissima prosa parlata, artisticamente elaborata in sonetti. Mentre la finezza di ciascun sonetto si materializza nel rozzo linguaggio del popolo, questo s'individualizza in figure plastiche. Dall'informe plebe emergono teste pulsanti e ragionanti, si sprigionano minacciosi, grandiose gesta, crudeli motteggi, pietosi lamenti.

Per tale strada è andato ancora più avanti Cesare Pascarella, nato nel 1858 in Roma. Egli è un uomo meditabondo, chiuso, tormentato, rattristato da una crescente sordità, pieno di delicata sensività, disposto verso il mondo piuttosto con commiserazione che con ostilità. Ciò che in Belli era sarcasmo, in lui diventa pura comicità di situazione, oppure, secondo il caso, tragedia di situazione. Meno ricco di figure plastiche del Belli, meno svelto e meno vario nelle sue creazioni, egli è più profondo, più intimamente e spiritualmente commosso. Il dialetto ch'ei tratta con inaudita maestria gli permette, senza la minima contrarietà stilistica, di porre accanto ad ombre profonde, luci spiritose, ed attraverso la faceta comicità fare intravvedere i terrori della disperazione. Così in una catena

di sonetti egli fa raccontare ed ascoltare da gente del basso popolo un episodio delle guerre dell'indipendenza italiana, *Villa Gloria*, o una storia di gelosia con epilogo di sangue, *La serenata*, o perfino *La scoperta dell'America.* Da molti anni egli è intento ad elaborare poeticamente allo stesso modo la storia di Roma. Egli ha scritto poco perchè pesa ogni sillaba sulla bilancia e cova per anni le sue poesie, con animo esitante e mai pago. La fretta e la piccineria dell'odierna letteratura potrebbero prendere esempio da questo artista austero.

Di Giacomo, che si potrebbe dire il romantico, e Pascarella, che si potrebbe chiamare il classico della poesia dialettale, hanno i loro seguaci e concorrenti in tutta Italia. In dialetto pisano e in lingua toscana scrive poesie e racconti il fine Renato Fucini, sotto lo pseudonimo di Neri Tanfucio; a Venezia abbiamo Attilio Sarfatti; Berto Barbarani a Verona, Ferdinando Fontana a Milano. E vi sarebbero ancora da menzionare Ferdinando Russo a Napoli, Giggi Zanazzo e Salustri (Trilussa) a Roma.

Il verismo non ha soltanto promosso l'approfondimento e la partecipazione alla vita del popolo, ma anche esercitato un effetto attivo, educatore, ed in certo senso politico, attingendo i motivi dal socialismo. La musa veristica diventa rivoluzionaria con Ada Negri e pedagogica con Edmondo De Amicis. Ambedue sono figli dell' Italia settentrionale. Nelle

regioni lombarde, liguri e piemontesi, l'industria, fortemente sviluppata, e la più aspra gara economica rendono più acute, e in conseguenza più sentite, le questioni sociali che non nel sud, più contemplativo e campagnuolo, ad onta delle sue grandi città.

Ada Negri è nata a Lodi, presso Milano, da una famiglia di operai, nel febbraio 1870. A 18 anni era maestra di scuola popolare nel villaggio di Motta-Visconti. A 22 anni, quando nel 1892 apparve il suo primo volume di liriche, essa divenne a un tratto celebre. Può darsi che la celebrità le venisse facilitata dalla stampa socialistica e dalla curiosità degli uomini. Una giovane figlia del proletariato che, non guastata dalla coltura e dal lusso, cresciuta nella povertà e nella miseria, getta al mondo il grido dei suoi dolori e dei suoi desideri, deve dare — si pensò — una poesia sincera e senza belletto. Imperando il naturalismo, si voleva avere ogni cosa oggettivamente genuina: canti d'amore da innamorati, inni funebri da autentici candidati alla morte, brindisi da alcoolici e poesia rivoluzionaria da proletari nati. Di questo pregiudizio, senz'avervi fatto speciale fondamento, può aver profittato Ada Negri. Ella stessa era forse un poco presa da quell'idea. Almeno in principio, per lei, povera, inesperta fanciulla, la poesia dev'essere stata meno un'arte contemplativa che un'azione, un'audacia, un'impresa temeraria dinanzi a cui aveva una specie di paura:

E quando il pianto dal mio cor trabocca
Nel canto ardito e strano
Che mi freme nel petto e sulla bocca
Tutta l'anima getto a brano a brano.

Prendere la parola e gridare al pubblico ciò che migliaia di persone sopportano in silenzio è per una figlia di operai altra cosa che per un letterato. Perciò i versi di Ada Negri portano il colore della risolutezza, e sono animati da un sentimento di lotta e di ribellione che li rende drammatici e tempestosi, e specialmente dà ala al ritmo :

Verso l'ignoto ti slancia, t'avventa ;
Tutto disfido se in faccia mi venta
La libertà !

Naturalmente quando la poetessa comincia a meditare sul suo proprio coraggio e a trovarlo grandioso ogni poesia è finita. Allora non resta altro che retorica prosopopea e frasi fatte:

O grasso mondo di borghesi astuti
Di calcoli nudrito e di polpette,
Mondo di milionari ben pasciuti
E di bimbe civette...
Va, grasso mondo, va per l'aer perso
Di prostitute e di denari in traccia:
Io, con la frusta del bollente verso,
Ti sferzo in su la faccia.

Così la lirica di Ada Negri è fatta in guisa che trova la sua vita poetica solo nell'impeto, nello slancio,

nell'azione. Ma per giungere, per tale strada, a qualche cosa di grande ella avrebbe dovuto diventare un'incendiaria poetica della rivoluzione, avrebbe dovuto alimentare l'odio di classe, predicare lo sciopero, glorificare le barricate; avrebbe dovuto impossessarsi, con incitante voce, di tutti i particolari cangevoli casi della lotta economica, come ve ne sono stati numerosi e cruenti nel '90 a Milano e in tutta l' Italia settentrionale. Ma per fare la *pétroleuse* poetica le è mancato in fine il coraggio. Presto si tradì la vera essenza del suo essere, un cuore assetato d'affetti, di fanciulla passionale, un cuoricino capriccioso, che palpita per le classi operaie delle fabbriche e dei campi solo finchè quelle sopportano, sperano ed amano come lei. Ma la vera lotta nella sua realtà, come lo sciopero o la guerra civile, la fa rabbrividire. Appena la cosa si fa seria, vediamo che essa intimamente non appartiene affatto alla classe dei proletari e che non può vedere il sangue:

Lessi: La plebe intera è ammutinata
Fiera e compatta ingombra piazze e strade:
Gli urli: « Pane e lavor » son le sue spade
Di mille petti a sè fa barricata.

. . . .

Un battaglion di pallidi soldati
O miseria!... sparò contro i ribelli:
E questi cadder, minacciosi e belli:
Morser la polve e niun li ha vendicati.

. . . .

— Di chi la colpa ?... — con gran voce dissi.
E in nome degli insorti e dei venduti,
Dei fratricidi in nome e dei caduti,
Qualche cosa ne l'ombra io maledissi (1).

È inutile maledire qualche cosa nell' ombra, ed una posa da Aristarco, da giudicare il mondo, non può essere il linguaggio di persona a cui le cose stiano veramente a cuore. Infatti Ada Negri è occupata molto più di sè stessa che non della causa del proletariato. La sua nostalgia d'amore e di felicità la sua « feroce nostalgia di sole », sua madre, la quale mise insieme il denaro per gli studi della figlia, il suo amante, la sua gioventù, le proprie speranze, i propri sogni e le impressioni dell'ambiente e della natura, e presto anche una certa presunzione e vanità letteraria, si frappongono fra la sua fantasia e il suo bisogno d' azione. Già nella prima raccolta delle sue poesie l'ispirazione si disgrega e solo per mezzo della retorica ella riesce a mantenersi nella cerchia delle idee socialistiche. La seconda raccolta, *Tempeste*, 1896, rivela sempre più la tenera, irrequieta indole femminile, e d'altra parte sforzi retorici e reminiscenze letterarie. Quando il terzo volume, *Maternità*, ap-

(1) Quanto superiore all' originale la traduzione tedesea, citata dal Vossler, che forse egli ha trovata bell' e fatta e riferita da altri, e che solo può giustificare in qualche modo la citazione di questo volgarissimo squarcio di cronaca.

(N. d. t.).

parve nel 1904, Ada Negri era diventata la moglie di un benestante. La maternità diviene ormai il tema della sua arte. Ma abbiamo a che fare con un motivo piuttosto trattato con eloquenza che svolto liricamente. Come madre, Ada Negri pensa alle tante altre madri delle varie classi sociali, ai varii tipi di madre. La madre del delinquente, la dama aristocratica che non vuole esser madre, la sciagurata che uccide le sue creature, e così via. Anche qui la poesia oscilla fra l'esperienza personale e la tendenza alla retorica generalizzante. Nei volumi *Dal profondo*, 1910, ed *Esilio*, 1914, la mancanza di concentrazione si fa ancora più evidente. La poetessa si dibatte nel vuoto, fra i mille inappagabili desiderii di uno spirito irrequieto ed ozioso, che si erge contro tutto e contro nulla :

> Confessa che la tua ribellione
> non è che l'urlo della creatura
> debole, che mancò la sua ventura
> per non aver trovato il suo padrone.

Ma dove non è un saldo punto di gravità non può prosperare uno stile limpido e chiaro. Ada Negri non ha la pazienza, nè forse l'energia, di frenare e di allacciare quel che v'ha di divergente nel suo temperamento. Quasi tutte le sue poesie dànno un'impressione di fretta e di una certa distrazione. In mano di un bravo traduttore avrebbero più da guadagnare che da perdere.

Quanto tali canti abbiano contribuito ad appro-

fondire e a divulgare l'idea socialistica, è difficile dire. In generale la lirica non è un efficace strumento di educazione. Si può affermare che la prosa del De Amicis abbia esercitato, a questo riguardo, molto maggiore influenza.

Di tutti gli scrittori italiani il De Amicis è il più letto. Il suo libro più in voga, *Cuore*, pubblicato nel 1886, ha raggiunto più di mezzo milione di esemplari ed è stato tradotto in quasi tutte le lingue europee. Eppure il De Amicis non è un poeta, nè un lirico, nè un epico, nè un drammaturgo. Poligrafia è stata detta la sua arte, che meglio comprenderemo seguendola nella sua evoluzione.

Il De Amicis nacque a Oneglia, in Liguria, nel 1846, ma la sua patria spirituale fu Torino, dove trascorse la maggior parte della sua vita. Morì nel 1908. Cominciò a scrivere intorno ai vent'anni. Da uomo pratico, con chiari occhi aperti, egli scrisse su ciò che lo circondava: la vita militare, poichè nel 1865 egli era già sottotenente. In questi primi schizzi della vita militare troviamo già il compiuto maestro nell'arte della prosa.

« Il reggimento camminava da poco più d'un' ora. Malgrado quella polvere e quel caldo soffocante, i soldati erano ancora vispi ed allegri come al momento ch'eran partiti. Due file camminavano a destra e due a sinistra della strada, e dall'una all'altra parte era un continuo scoccare e incrociarsi e ricambiarsi di motti, di frizzi e di mille voci lepide e strane ; o di tratto in tratto una gran risata e un batter clamo-

roso di mani, a cui seguiva sempre un: — Al posto, via in ordine! — che ristabiliva momentaneamente il silenzio e la quiete. A tre, a quattro, a cinque voci assieme, si sentiva cantare qua l'allegro stornello toscano, là la patetica romanza meridionale, più lontano la canzone guerriera delle Alpi; ed altri smettere, ed altri cominciare, e mille accenti e dialetti svariati succedersi e mescolarsi. La marcia procedeva in tutto e per tutto a norma del regolamento; le file serrate, il passo franco, gli ufficiali al posto; tutto in ordine, tutto appuntino. Benone! E si andava, e si andava... »

Che ricchezza di particolari tutti convergenti in un quadro vivo e chiaro! Vien fatto di domandarsi che cosa quest'arte descrittiva, così semplice e perfetta, potrà ancora acquistare col tempo. Infatti essa è rimasta sempre la medesima, dal principio alla fine. Tutt'al più ha fatto ancora progressi nella purezza linguistica, nell'*uso toscano*, cosa che riguarda piuttosto il purista, il grammatico, che non l'artista. L'anima dello stile è, fin da principio, perfettamente evoluta, in altre parole la personalità dello scrittore è già chiara e compiuta. Non c'è bisogno d'uno sforzo speciale per indovinarne l'essenza. De Amicis è la bontà naturale in persona. Senza sforzo, senza lotta, quasi per puro bisogno fisico, egli è buono e vuol bene a tutti gli uomini e a tutte le cose, che anch'essi sono buoni o sembrano esserlo.

Non v'è scrittore di più schietta, spontanea, amabilità. Perciò il suo stile è così socievole, così espansivo

e leggiadro, così felicemente discorsivo. Egli trova sempre la parola atta a conciliare ed aggiustare, atta a far comprendere ed a far amare, e che discioglie per incanto tutte le ostilità e i contrasti della nostra esistenza. E tutto ciò senza toglier nulla alla realtà della vita. Egli non è, in fondo, un adulatore del vero. Se anche il suo ottimismo qualche volta lo inganna, egli, da parte sua, non ha l'intenzione d'ingannare. Al contrario è rimasta nel suo spirito la certezza, è per lui come una religione, che il vero sia anche buono, che il cuore sia l'intrinseca forma della ragione, che amare e simpatizzare siano le vere forme della conoscenza ; e questo, se vogliamo, è anche il limite del suo pensiero. Chi non sa separare il cuore dal cervello non è nato pensatore, ma piuttosto è un educatore di vocazione. L'educazione infatti non può mirare ad altro che a darci l'unione della nostra volontà con la nostra ragione, a far diventare buona la nostra conoscenza ed intelligente la nostra bontà. Con tutta chiarezza il De Amicis ha compreso la sua vocazione educativa. Egli appartiene ai rari scrittori che non s'illudono sul proprio talento : « Io ero nato — egli scrive — per fare il maestro di scuola, a segno che quando vedo in una stanza quattro banchi e un tavolino, mi sento rimescolare ! E non solo il maestro di scuola. Sento che sarebbe stata la mia vita l'aver che fare con povera gente, con operai : sento che se fossi pretore in un villaggio, mi farei fare una statua ! » Ciò nonostante egli divenne scrittore ; non certo un grande scrittore : « I grandi scrittori destano

la maraviglia, l'entusiasmo ; gli altri solamente l'affetto e la simpatia. Ebbene, anche far nascere una simpatia mi pare che sia un effetto che giustifichi un libro, perchè la simpatia è una disposizione benevola del cuore, e una disposizione benevola è la metà d'una buona azione ».

Desterà maraviglia che i primi tentativi di un autore così benevolo verso l' umanità fossero proprio dedicati al militarismo, alle cose della guerra. Ma egli non è stato mai capace di trattare se non quello che gli si presentava sulla via della propria vita e che egli stesso aveva veduto. Gli mancava la fantasia creatrice. Nel 1866 egli aveva combattuto a Custoza ed aveva visto desolazione e sangue. Ma tutto ciò ne' suoi schizzi e racconti si muta in valori educativi, borghesi e pacifici. Il sentimento del dovere militare, l'affetto del soldato pel suo ufficiale, il soccorso prestato dall'esercito nell'epidemia colerica del 1867, il cameratismo, l'*humor*, l'umanità che palpita sotto la giubba militare, l'amore dell'ordine e l'amor di patria in cui l'esercito ed il popolo debbono fraternizzare, in breve tutti i lati belli e gentili del servizio militare ci vengono messi sotto gli occhi. Più che veri e propri racconti sono degli esempi, ma presentatici con tutta la grazia del narratore.

Nel 1871 il De Amicis abbandonò l'esercito per darsi esclusivamente alla vita letteraria. Ma poichè le ispirazioni artistiche non gli venivano dal di dentro egli saviamente ne andò in cerca, ponendosi in viaggio

per trovare qualche cosa di bello, di piacevole, di utile da raccontare. Egli è stato in Ispagna, in Olanda, a Parigi, a Londra, al Marocco, a Costantinopoli e persino nell'America del Sud. Di ognuno di questi viaggi fece un libro.

Sono viaggi istruttivi di piacere che egli ci fa fare, o anche viaggi piacevoli di cultura generale. Amabili impressioni escursionistiche, sguardi aperti su tutto quel che è nuovo e singolare, giovanile volontà d'ammirare di venerare e d'entusiasmarsi per le cose esotiche, tanto per ridere quanto per piangere. Come un bravo scolaro, egli ha la buona volontà di trovare la Spagna ancora più spagnuola e l'Olanda ancora più olandese di quello che non siano. I suoi critici hanno dimostrato che egli qualche volta si è entusiasmato fino alle lacrime innanzi ad un falso monumento d'arte, che è andato in solluchero seguendo le indicazioni di un Baedeker antiquato, e che infine se egli fosse stato veramente preso da tanta commozione e da tanto entusiasmo quanto ne racconta, avrebbe dovuto ammalarsi di esaurimento nervoso. Ma chi oserebbe rinfacciare al sensibile cicerone il suo troppo zelo e la sua buona intenzione ?

Di ritorno dal suo giro pel mondo, egli percorre ancora quello più vasto e vario dell'anima e della società, e scrive due volumi sui caratteri e le relazioni dell'amicizia, *Gli amici*. La sua discorsività guadagna nel contenuto per sapienza di vita, senza per questo perder nulla in amabilità. Ma in fondo anche questo finissimo libro ha qualcosa di vagabon-

desco ed è lettura da villeggiatura, pane inzuccherato. Il buon pane quotidiano Edmondo ha imparato a farlo soltanto alla scuola del socialismo. Come per il nostro Theobald Ziegler, anche per De Amicis la questione sociale è soprattutto una questione morale ; essa non viene dunque compresa nei suoi speciali, caratteristici problemi, ma piuttosto nel suo diretto e spontaneo concetto di umanità universale. Sebbene De Amicis facesse parte del partito, pure di sentimenti ei fu socialista solo fino al punto dove ogni onest'uomo dovrebbe esserlo. E questo sembrava naturalmente troppo poco ai compagni di partito.

Destare comprensione ed amore nelle classi più alte a favore di quelle più basse, persuadere i grandi all'amore e dissuadere i piccoli dall'odio, quest'era per lui la semplice soluzione del problema. Nello spirito di tale pietosa, suggestiva ragionevolezza e bontà di cuore ha scritto i suoi libri più belli e più maturi. *Cuore* sa infondere con meravigliosa delicatezza di sentimento nei piccoli frequentatori della scuola popolare il senso per i doveri morali che vengono loro richiesti dagli educatori e dai genitori, ed in questi trasfonde un'amorevole penetrazione dei piccoli. Con questo libro il De Amicis compì il miracolo di scrivere per ragazzi dai nove ai tredici anni un libro che ha valore anche per gli adulti. — *Il romanzo d'un maestro* tratta del cómpito, delle lotte e dell'eroismo del maestro di scuola in campagna. *Sull'oceano* descrive la miseria e la laboriosità degli italiani emigranti per l'America meridionale.

I libri che seguirono, *La carrozza di tutti* e *L'idioma gentile,* sono meno importanti; ciò che per De Amicis non vuol dire meno divertenti o scritti meno bene, ma solo meno utili, più scarsi di contenuto educativo.

La morte del figlio e molte amare esperienze non sono riuscite a rendere aspro ed acido, ma solo stanco, quest'uomo amabile; non hanno neppure distrutto, ma solo paralizzata la sua bella fede che il buono sia anche il vero. Dalle sue Memorie spira una dolorosa stanchezza che è commovente in un uomo tanto buono e sereno. Se infine la stanchezza della vecchiaja gli fece credere un'illusione tutta l'opera educativa della sua vita, essa, ciononostante, gli sopravvive. Ciò che fece di meglio, la propagazione di un operoso spirito sociale, rimane acquisito al suo paese. Se Ada Negri con la sua lirica ribellione può rappresentare, per così dire, quello che in politica è l'estrema sinistra del socialismo, il De Amicis invece, con la sua eccellente prosa, sta all'ala destra come il sostenitore d'un socialismo moderato e non politico, che, pronto al lavoro positivo, cerca la conciliazione con la borghesia.

V.

DALL' ESTETISMO AL FUTURISMO. PASCOLI E D'ANNUNZIO.

Dopo la grande influenza che il verismo aveva esercitato sulla vita economica e politica di tutte le classi sociali, negli ultimi anni la poesia italiana si fece di nuovo estranea al mondo o per dir meglio estranea alla cultura. Due importanti artisti — e sulle loro tracce molti insignificanti seguaci — hanno determinato il ritorno alla contemplazione : Giovanni Pascoli e Gabriele D'Annunzio. Il primo sdilinquisce nei piaceri del cuore, l'altro in quelli del senso. In Pascoli tutto si scioglie nella tenerezza, in D'Annunzio nella voluttà e nell'eccitamento sensuale. Ambedue sono temperamenti lirici nel loro modo personale di sentire, tuttavia impacciati di guisa che, ad onta dell'innegabile talento poetico, è loro impossibile di produrre qualche cosa di grande, di unitario. Le loro opere d'arte non hanno spina dorsale, ossia, come prima si sarebbe detto, non hanno idea. Esse crescono rigogliose come erbe o come piante rampicanti, ma

non mai come alberi. Tutto è in loro raffinato e grazioso, il fiore ed il profumo, ma manca la profondità delle radici ed il tronco. Essi, come le poesie che han prodotto, non sono passati per un processo di evoluzione spirituale nell'alto senso della parola. Pascoli è stato maltrattato dal destino, D'Annunzio favorito.

Giovanni Pascoli nacque il 31 dicembre 1855 a San Mauro in Romagna, figlio di un fattore del Principe Torlonia. Non aveva compiuto i dodici anni quando suo padre, non si sa da chi, morì assassinato. L'anno appresso gli morirono la madre e la sorella maggiore. Il caro, tepido nido paterno era distrutto, e questo rimpianto, questa nostalgia, gli strugge l'anima per tutta la vita. Fu avviato agli studi classici alla scuola degli Scolopii, da quali anche il Carducci aveva imparato il latino e il greco. Povero, debole, senza meta, per sette anni si aggira intorno all'università di Bologna, cápita in compagnie d'ogni risma, e sinanco di anarchici. Infine la violenza di quegli uomini lo spaventa, e quattro mesi di arresti lo riconducono alla ragione. Egli non fu mai un anarchico dinamitardo ma, all'incirca come Tolstoi, un anarchico del cuore. Al posto del dovere, delle leggi, dell'autorità egli pone l'amore e la tenerezza che tutto abbraccia. L'uomo non deve giudicare, non punire, ma solo destare amore e suscitare affetto per le cose nobili e belle. Il miglior sacerdote di tale culto è il poeta ispirato, l'animo poetico. Con tali principii il Pascoli è stato prima insegnante secondario, quindi professore in varie università e da ultimo il successore del Car-

ducci a Bologna, ove, dopo breve attività didattica, morì il 6 aprile 1912. E' facile intendere come un insegnamento esercitato con uno spirito così poco virile, così poco carducciano, non poteva avere che successi accidentali ma non dar mai risultati sicuri. Una scuola che doveva essere a metà un istituto di edificazione a metà un'accademia poetica, e inclinava ora al romanticismo ora ad una specie di virtuosità linguistico - umanistica poteva, sì, porre in rilievo la personalità del maestro, ma non dare alcun utile frutto. Ma sembra che neanche la sua personalità abbia prodotto nulla di speciale, perchè il Pascoli era timido, titubante, irresoluto, sdolcinato, un cattivo parlatore e neppure privo del tutto di vanità. Ma è commovente e meraviglioso com'egli visse interamente ne' suoi vecchi classici. Egli si era tanto immedesimato in loro da riuscire a poetare nel loro stile e nella loro lingua, da appropriarsi i loro termini più fini e da comporre una serie di idillii e di poemi latini che furono riccamente premiati da un'accademia olandese.

Ciò che lo avvicinava ad Omero, Platone, Virgilio ed Orazio può esser tanto la lontananza dalla vita odierna quanto l'infantile, nativo, ingenuo aspetto che quell'èra eroica dell'umanità assume talvolta, per un'illusione ottica, agli occhi di noi tardi nepoti. Pascoli si rinfresca nell'antichità, la gode, vi si trastulla, e possiede una grazia maravigliosa nell'imitarla ; ma non sa approfondirla storicamente. Egli le

sta dinanzi tra il fanciullo e il virtuoso, mezzo ingenuo e mezzo prezioso.

Egli si è provato sinanco sul più virile di tutti i poeti, su Dante, scrivendo tre volumi sulla Divina Commedia: *Minerva Oscura,* 1898, *Sotto il velame,* 1900, *La mirabile visione,* 1903. Sembra ch'egli ritenesse queste tre opere come il suo più importante lavoro scientifico, ma s'ingannava grandemente. La produzione scientifica gli è del tutto negata perchè è uno spirito troppo lirico e troppo personale per poter riguardare una cosa altrimenti che dal punto di vista pascoliano. Così gli sfugge proprio l'essenziale del poema dantesco: la semplice chiarezza, la sana evidenza, la massiccia purezza. Egli crede che la Commedia debba essere, come lui, piena di sottigliezze, di tenerezze e di squisitezze. Egli ci si addentra come in un laberinto, con la curiosità di chi non comprende e va in cerca di un ineffabile mistero, con la sensibilità dell' innamorato che va in cerca di rarità e di tesori.

E così è per lui tutto il mondo: un laberinto di secreti ed una prateria fiorita di cose preziose, una grande oscura allegoria ed un grazioso mondicino. E il più grande contiene il più piccolo e il più piccolo racchiude l' infinito. Ma nessuna gradazione, nessun ordine conduce dall'uno all'altro. Come in un sogno, tutto s'intreccia alla rinfusa. Nessuno maggiormente di colui che sogna s'avvicina alla realtà. Chi sa piangere in sogno ha raggiunto la perfezione:

Chi piange in sogno, è giunto a ciò che vuole,
è giunto alfine a tutto ciò che implora
invano.

Elaborando scientificamente questa concezione del mondo ne risulterebbe forse la più miserabile di tutte le filosofie: l'illusionismo. Ma in quel suo presago fascino di sogno, tutto pervaso di dolore, la sua è poesia profonda, qualche cosa di primigenio, da cui possono sorgere mille opere d'arte, come fiori dalla palude.

Certamente dev'esserci un'intima forza creativa che li fa germogliare. Pascoli ha fatto poesia durante tutta la vita, e forse non ha fatto altro. E che cosa altro avrebb'egli potuto mai fare, con una simile concezione della vita, se non poetare? Anche quand'egli insegna o compra una villetta e prende con sè le sue sorelle e coltiva il suo giardino o tiene discorsi, tutto assume per lui l'irreale colore della poesia. Nella giovinezza egli ha poetato tutto chiuso in se stesso, perchè era troppo timido per affrontare la pubblicità. Solo a 35 anni, nel 1890, mise fuori un esile volumetto di nove poesie, sotto i titolo floreale di *Myricae*. In séguito, quando venne il successo, prese coraggio e produsse senza interruzione. Seguirono nel 1892, 1894 ecc. sempre più ricche edizioni delle *Myricae* e altre raccolte di liriche: *Primi poemetti*, *Nuovi poemetti*, *Poemi conviviali*, *Canti di Castelvecchio*, *Odi ed inni*, accanto ai quali, isolate, le poesie latine, che sono penetrate dallo stesso spirito che le italiane

e ascondono parecchie mirabili perle poetiche, non peranco bene apprezzate. Perfino ora, dopo la sua morte, curate dalla sorella Maria Pascoli, continua la pubblicazione delle sue opere poetiche. Il morente aveva il sentimento di non aver messo fuori ancora tutto, di lasciare inespresse molte centinaja di poesie: « E temo di andarmene volgendomi disperatamente addietro per dirvi ciò che non dissi, e che è sempre ancora, il tutto ».

Ma appunto perchè in lui si produceva sempre nuova poesia e spuntavano sempre nuovi germogli poetici non gli bastò il tempo di svilupparli, di perfezionarli tutti. Gli riusciva più facile di produrre un intero volume di nuove poesie che di portarne a maturità uno antico. Ei divenne la vittima del suo prepotente talento poetico, che non riuscì mai a dominare. Desiderii analoghi alla preghiera dell' Hölderlin alle Parche dovettero tormentare il cuore di questo ossesso, al quale il Dio non concesse mai alcun riposo:

> Solo ancora un'estate, un autunno soltanto
> largitemi, o Possenti, per maturare i canti!
> affinchè più valente il mio cuore
> sazïato dal giuoco mi muoja!
>
> L'Anima a cui negato fu il divino Diritto
> neppure qui nell'Orco ritroverà la pace.

Il diritto divino non gli fu concesso, nè egli seppe prenderselo da sè. Neppure un solo perfetto capola-

voro egli ci ha lasciato (1). Egli non ha potuto trovare il punto di distanza, il *fuoco* alla sua poesia e perciò non ha potuto portarla a stabilità, a tranquillità e a bellezza.

Tuttavia v'è in tuttociò ch'ei scrive una profonda, infinita tenera ed intima poesia, un lieve canto di cuore infantile. L'Italia non ha altro poeta che abbia così intimamente, così fortemente sentito la poesia dei piccoli, dei bambini, degli orfani, dei fiorellini, degli uccellini, degli scarabei, delle formiche e delle api, della casa campestre, del giardino, delle faccende quotidiane, dell'aratro, della sementa e della raccolta, del cucinare, dell'infornare, del bucato, in una parola la poesia delle cose umili. Fu detto « un piccolo gran poeta ». Ne daremo solo qualche breve saggio. Ecco le parole della madre che dà i piedi, il primo paio di scarpe, *Le scarpe d'avvio*, al bimbo morto:

Sei morto: non vedi,
mio piccolo cieco!
ma mettile ai piedi,
ma portale teco,
ma diglielo a Dio,
che mamma ha filato
sei notti e sei dì,
sudato, vegliato
per farti, oh! così!
Le scarpe d'avvio.

(1) Si direbbe che il V. ignori quei capolavori che sono *L'aquilone* e *Paolo Ucello*; o anche *Il vischio* ed altri poemetti, specialmente dei conviviali, perfetti anch'essi nel loro genere — (N. d. t.)

O l'immagine della sorellina maggiore, che è una madre - fanciulla per i piccoli :

Ninnava ai piccini la culla,
cuciva ai fratelli le fasce :
non sapeva, madre fanciulla,
come si nasce.

Nel cantuccio, zitta, da brava,
preparava cercine e telo
pei bimbi che mamma le andava
a prendere in cielo.

O i cuginetti che continuano ad amarsi anche separati dalla morte :

Si amavano i bimbi cugini.
. . . .
Poi l'uno appassì, come rosa
che in boccio appassisce nell'orto;
ma l'altra la piccola sposa

rimase del piccolo morto.

Tu piccola sposa, crescesti :
man mano intrecciavi i capelli,
man mano allungavi le vesti.
. . . .
Ma l'altro non crebbe......
. . . .
Ma tu... ma tu l'ami. Lo vedi,
lo chiami. La senti da lunge
la fretta dei taciti piedi...

Tu l'ami, egli t'ama tuttora ;
ma egli col capo non giunge
al seno tuo nuovo, che ignora.

Egli esita: avanti la pura
tua fronte ricinta d'un nimbo,
piangendo l'antica sventura

tentenna il suo capo di bimbo.

O *Valentino*, il bambino che la mamma è riuscita a coprire di un soffice abito di lana; ma non le sono bastati i soldi per le scarpette.

Oh! Valentino vestito di nuovo,
  come le brocche dei biancospini!
Solo, ai piedini provati dal rovo
  porti la pelle de' tuoi piedini;

Porti le scarpe che mamma ti fece,
  che non mutasti mai da quel dì,
che non costarono un picciolo: invece
  costa il vestito che ti cucì.

. . . .

Poi le galline chiocciarono, e venne
  Marzo, e tu, magro contadinello,
restasti a mezzo, così, con le penne,
  ma nudi i piedi, come un uccello:

come l'uccello venuto dal mare,
  che tra il ciliegio salta, e non sa
ch'oltre il beccare, il cantare, l'amare,
  ci sia qualch'altra felicità.

La sensazione della sera in autunno:

Lungo la strada vedi su la siepe
ridere a mazzi le vermiglie bacche:
nei campi arati tornano al presepe
        tarde le vacche.

Vien per la strada un povero che il lento
passo tra foglie stridule trascina :
nei campi intuona una fanciulla al vento :
Fiore di spina !....

Per sentire il fuggevole, l'inavvertito, ciò che perdesi nell'infinito, l'alito spirituale delle umili cose, il Pascoli ha una delicatezza d'osservazione ed una supereccitazione senza pari. Un'infantile capacità espressiva e una gran freschezza di sentimento si congiungono in lui con una senile, morbosa leziosaggine. E l'infantile è indissolubilmente intessuto col fanciullesco, il primitivo col raffinato, il poetico col manierato, l'elementare e il nativo col virtuoso. Quasi in ogni poesia, e specialmente nelle più lunghe e in quelle dell'età matura, si ha questa duplicità, questa miscela di profumo di fiori e di putredine, che alla lunga diventa insopportabile. Quanto più lunghe perciò le sue poesie, tanto peggiori, quanto più brevi, tanto più incantevoli. Pascoli è il poeta dello spunto lirico. La sua poesia è, per così dire, sotterranea di guisachè a misura che esce alla luce del giorno muore e diventa maniera.

Le giovani generazioni italiane onorano in lui l'artista incompiuto, il poeta dell'avvenire, la cui arte aspetta ancora di essere realizzata da un continuatore e da un integratore. Io lo reputo piuttosto un artista rifinitissimo, poichè egli guasta sempre per qualche cosa di troppo la sua arte, e non conosce continenza. E non vedo come gli sforzi di successori possano

venire in ajuto ad uno che non potè esser liberato dal proprio genio.

Mentre l'infelice Pascoli non potè mai trovare questa redenzione, il suo amico D'Annunzio ne ha goduto così abbondantemente, così spesso, così ininterrottamente che divenne troppo così per lui come per noi. Egli perciò fa ora di tutto per venire in disgrazia alle Muse: fa versi alla maniera antica francese, scrive per ordinazione, fornisce la sua merce a musicisti, ballerine e cinematografi; purchè lo si paghi bene a tanto il palmo o a tanto la libbra. Poichè quello di cui oggi abbisogna non è più il bacio d'Apollo pienamente goduto, ma è invece il danaro, molto danaro, e tranquillità di fronte ai creditori. Da questo stato di cose si può arguire quanto poco pensiero gli dessero i problemi spirituali.

Egli è nato a Pescara, tra gli Abruzzi e l'Adriatico, nel 1864, talchè ha già compiuto il suo cinquantesimo anno. La singolarità della sua vita consiste nel conseguente parallelismo di un facile godimento, di una lussuosa mondanità, congiunti ad un ininterrotto lavoro artistico. Una simile duplice esistenza, che senza conversione, senza esaurimento e senza catastrofe sa correre contemporaneamente sulle rotaje del godimento sensuale e su quelle della pace dell'anima, siamo soliti riscontrare solo negli uomini del rinascimento italiano. Questi erano abbastanza spensierati e vigorosi per poter tenere una partita doppia, per essere nel medesimo tempo pagani e cristiani. Similmente, eppure diversamente, avviene al D'An-

nunzio. Per lo meno egli si compiace di atteggiarsi a superuomo alla rinascimento. Ma il suo sistema nervoso credo sia più fino e anche meno resistente di quello di quei príncipi e di quegli artisti, che vivevano tra l'ebbrezza del sangue e le bellezze dello spirito. Le sue orgie di sangue e di voluttà D'Annunzio le celebra infine soltanto mentalmente, come ogni vero e selvaggio libertinaggio si compie solo nella sua immaginazione, poichè le piacevolezze ed i sensuali godimenti che alimentano questa fantasia non sono un incendio divorante, ma un fuoco di salotto, prudentemente ed igienicamente custodito. Il D'Annunzio, a quel che si sappia, non ha mai, per esempio, perduto la testa per una passione, per un'avventura d'amore, giacchè tuttociò che in essa potrebbe divenire deleterio e pericoloso trova sfogo nella sua fantasia ove nulla può infrangersi. Così quel summenzionato parallelismo, tanto caratteristico in lui, si basa su una specie di convenzione tra l'uomo mondano e l'artista.

Per questo in tutte le sue opere c'è qualche cosa di vissuto, di prettamente personale. Ma l'avvenimento non è mai interessante, perchè è stato, in certo qual modo, preparato; e, quantunque non proprio coscientemente premeditato, pure è stato vissuto con l'occhio rivolto all'arte, freddamente e letterariamente. Ci viene alla mente la commedia *Literatur* di Arturo Schnitzler, dove due nature letterarie s'innamorarono reciprocamente, entrambe con la fredda intenzione di vivere, di sperimentare in questa cosid-

detta passione un romanzo da scrivere contemporaneamente. In quest'arte magica di mutare il sangue del cuore in inchiostro il D'Annunzio è maestro insuperabile. Egli non lo è diventato di proposito come un poetucolo a cui nulla viene in mente e che cerca ottenere con gli avvenimenti quello che non gli riesce con l'arte, ma egli è proprio nato così.

Quando si sia bene inteso ciò, non c'è più bisogno d'occuparsi più oltre della personalità spirituale del D'Annunzio. Poichè si riscontra in lui sempre lo stesso parallelismo. D'Annunzio fa poesia a lato della vita, non muovendo da essa. La sua arte non si approfondisce, non si arricchisce, ma solo si affina o degenera nella tecnica, nella maestria stilistica. Perciò riesce più agevole comprendere i suoi mutamenti dall'esterno, seguendo cioè il capriccio della moda letteraria del giorno, a cui il poeta sempre si attiene. Del resto la sua arte segue il naturale sviluppo dell'organismo umano, che nei trenta e quaranta anni della nostra vita suole raggiungere il culmine della sua capacità spirituale.

D'Annunzio è piuttosto un beniamino della natura e della moda che non un propugnatore dello spirito. Due giovani critici di gran talento. G. A. Borgese e A. Gargiulo, hanno tentato di dimostrare nello svolgimento spirituale del D' Annunzio un principio o una dialettica, come suol dirsi da quando Hegel è tornato di moda in Italia. E ciò facendo hanno scoperto qualche nuovo giusto particolare ; ma i tormentosi problemi e le terribili tragedie che essi suppongono

nell'anima del D' Annunzio sono, io credo, un pio desiderio della loro ammirazione. A meno che si vogliano prendere tragicamente le pause dopo l'ebrezza dei sensi e il nuovo godimento, il ben noto stadio della stanchezza, della nausea, dell'abbattimento e del disgusto. Ma questa non è affatto l'opinione dei detti critici. Essi vedono piuttosto il problematico e il tragico in ciò : che il D' Annunzio abbia compiuto più volte lo sforzo di diventare un altro di quello che era ; che il rimorso, o almeno qualcosa di simile — il tedio ed il disgusto non del godimento ma di sè stesso e della sua arte — lo abbiano sospinto a sempre più sublimi creazioni e a più elevati stili. Come siano andate veramente le cose può dircelo solo la storia di questa arte.

Giovanissimo, a 15 anni, il D'Annunzio cominciò a pubblicar liriche : *Primo vere*, 1879, *In memoriam*, 1880, *Canto novo*, 1882, *Terra vergine*, 1884. A quel tempo andavano di moda il Carducci, lo Stecchetti, lo Zola ed il Verga. D'Annunzio li imitò tutti. Ma di ciascuno ei prese solo la maniera, non lo spirito ; di Carducci non l'animo eroico ma i ritmi e la retorica, di Verga non il buon cuore e la rassegnazione ma i tipi sensuali e la passionalità dei contadini e delle ragazze meridionali, per dirla breve, la materia ; di Zola non l'idea sociale, ma la brutalità delle descrizioni materialistiche. Ciò che lo attirava verso la vita dei poveri e dei paesani non era la compassione, ma la curiosità per i loro istinti bestiali, la voluttà per l'odore delle loro carni, per il profumo della terra e delle stal-

le, per i colori del cielo e del mare, per il sapore dei frutti. Ogni cosa gli diventa gioja corporale; quello che egli reca ad espressione è il risveglio de' suoi sensi e della sua sessualità. Il resto sono reminiscenze letterarie. Brevi liriche riescono già al giovane diciottenne. Allorchè egli si abbandona alla sua natura e vive tutto nell'occhio e nell'orecchio, nel tatto e nell'odorato, tutte queste sensazioni vibrano in lui sino all'ebrezza, sino alla febbre. Allora ei sa trovare le parole ed i ritmi che suscitano immagini plastiche, pittoriche, musicali, olfattive, e che confluiscono in uno stato d'animo dionisiaco. L'ebrezza può giungere a tale profondità ed elevatezza da riempire sazievolmente, come una pesante intollerabile felicità, come un'ottusa infinita beatitudine della materia, tutto l' universo. La vera pace dell'universo D' Annunzio non l'ha mai sentita, ma la sazietà e il pesante sopore in cui la natura si riposa dai passati tormenti e godimenti per nuove brame, questo ha cantato in versi indimenticabili.

O falce di luna calante
che brilli su l'acque deserte,
o falce d'argento, qual mèsse di sogni
ondeggia a 'l tuo mite chiarore qua giù!

Aneliti brevi di foglie
di fiori di flutti da'l bosco
esalano a 'l mare: non canto non grido
non suono pe 'l vasto silenzïo va.

Oppresso d'amor, di piacere,
il popol de' vivi s'addorme...
O falce calante, qual mèsse di sogni
ondeggia a 'l tuo mite chiarore qua giù !

È l'antico tèma romantico della notte lunare, ma come trasformato dal genio di questo giovane ! Nei romantici era la nostalgia dell'anima, qui è diventato la sazietà della carne. Eppure non v'è nulla di volgare, poichè nella nobiltà della lingua e dei ritmi, nella chiara ingenuità delle immagini si purifica la materialità, e nel ritornello sembra placarsi il fermentante bollore del mondo. Sopra esso, simbolo della morte, ma senza terrori e senza minaccia, cosa perfettamente naturale, blanda, attuale, si libra la falce della luna.

Questi primi canti hanno la seduzione e la giovanile bellezza di una sana, forte, sugosa sensualità, ed hanno già anche qualche cosa di virile nella sicurezza e nell'economia della tonalità. Come sa rendere l' ardore dell'arenosa spiaggia marina !

Stagna l'azzurra caldura : stendonsi
incendïate dal sole, a perdita
    di vista, le sabbie ; deserto,
    triste, metallico bolle il mare.

Circa nello stesso periodo, dai 18 ai 20 anni, scrisse delle novelle in prosa: in una lingua semplice, sobria, nobile, obiettiva, addirittura casta, le cose più ributtanti, più volgari ed atroci. Le riunì più tardi sotto il titolo : *Novelle della Pescara.* Vi troviamo descrizioni

di gobbi, lebbrosi, epilettici, di cancrene che un marinajo estirpa all'altro con la lama ottusa, di stupri, di aborti, di massacri, di fanatismo religioso, di feticismo, di ubbriachezza e via dicendo. Alcune di tali novelle sono ricalcate su Guy de Maupassant. Con la differenza che tutta l'anima che il narratore francese vi aveva messo viene dal D'Annunzio stilizzata in una crudele, fredda contemplazione dei fenomeni esteriori, e che egli, nonostante il suo servile appoggiarsi alla materia, procede con piena maestria al culmine della sua arte narrativa.

D'Annunzio ha letto infinitamente e roba di ogni genere. La lista delle sue fonti, che ora si sta facendo, si estende all'inverosimile. Ma ogni cosa spirituale che egli assorbe si materializza nella imperiosa orientazione della sua possente fantasia. Egli non ha più bisogno di progredire, giacchè a 18 anni la sua concezione della vita è bell'e compiuta: il puro, radicale sensualismo, che secondo la moda dominante si lascia travestire e pettinare, ma che nell'essenza resta immutato ed ha uno stomaco da digerir tutto. Durante la moda del verismo, quest'arte sensualistica si vestiva semplice, sobria, naturale, oppure — ed era ciò che più le si addiceva — andava in classica nudità.

Nel 1881 il D' Annunzio venne a Roma, imparò a conoscere la capitale, il lusso, l'eleganza ed il vizio. A quel tempo era di moda il quattrocento, e in genere il gusto storico artistico : ed ecco la sua arte s'infiocca di ogni genere di squisitezze arcaiche, di graziosi arabeschi e di grandiosi svolazzi barocchi. Ora

c'imbattiamo nella sua lirica in madrigali e stanze sul genere del Poliziano e di Lorenzo il Magnifico, acquerelli poetici, pastelli, quadri ad olio nello stile del primo e del pieno rinascimento: *Intermezzo, Isotteo, Chimera, Elegie romane.* Un seducente profumo di preziosità emana da queste canzoni, ma si avvertono anche i primi segni di stanchezza e di rilassatezza. All' uomo di mondo, precocemente sazio ed esaurito, non si confà un' arte classica e semplice; si addice meglio un'arte leziosa e imbellettata. All' abilissimo poeta ora riescono i versi pieni di dolce elegante negligente sorridente stanchezza. Ma egli apprende in tal modo anche l'arte pericolosa di mascherare di parole il vuoto interno. Si veda per esempio il falso, eppure così squisitamente, arcaicamente confezionato, sospiro d'amore:

O Madonna Isaotta, è dura cosa
ir le beltà non viste imaginando.
A voi conviene omai d'esser pietosa
poichè da tempo invan prego e dimando
La bocca picciolella ed aulorosa
la gola fresca e bianca in fine quando
concederete a 'l bacio disiato?
O Madonna Isaotta, il sole è nato
vermiglio in cima a 'l bel colle d'Orlando.

Il geniale poeta è già sulla via del virtuosismo.

Tutte le impressioni di Roma, tutti i godimenti ignobili e nobili della sua sensualità e il lento esaurimento e l'intima corruzione dell'uomo, sono da lui narrati nel gran romanzo *Il piacere* (1889). È la storia

psicofisica d'un ipersensibile esteta, che senza volontà, in balía alle sue sensazioni, vive fra etère e dame aristocratiche, cadendo dal desiderio nel godimento e nel godimento struggendosi pel desiderio. E tutto intorno mormorano e risplendono i giardini, le ville, i palazzi, le cupole, le fontane di Roma.

A tal punto, in buon punto pel D' Annunzio sazio di bellezza e di cultura artistica, venne la moda russa: Tolstoi e Dostojewski. Venne come un bisogno di bontà, di pietà, di perdono. Ed ecco sorgere sotto tale influsso, nel 1892, due romanzi: *Giovanni Episcopo* e *L'innocente*. Ma la bontà nelle mani del D' Annunzio, ne' suoi eroi e nelle sue eroine, si muta in debolezza, in morbosità, in pianti convulsi e simili stati nevropatici; la pietà diventa, nel suo modo di porgere, curiosità ed i pensieri cristiani vacuo, insensato, ripetuto balbettio. Specialmente nelle poesie di quell' epoca (*Poema Paradisiaco*) troviamo una lingua che, con tremiti e balbettamenti, con pause e debolezze di pensiero cerca dare l'illusione d'una bontà inesistente. Il poeta lascia agire sulla lingua la commozione ch'egli non ha nel cuore.

> Aspettami, ti prego! Io dissi, è vero,
> dissi: — Domani tornerò, domani
> vi rivedrò. — E siamo ancor lontani.
> Ma aspettami, Anna, aspettami. Dispero
>
> io forse? Credi tu che io sia perduto?
> Ma non vedi, non vedi tu che io sogno
> la mia casa? Non vedi tu che io sogno
> i tuoi rosai? Quando sarò venuto,

oh allora..... — Aspettami, Anna. E dille, dille
che m'aspetti. Vedrai che questa volta
non rimarrà delusa. Questa volta,
oh per la luce de le sue pupille

tènere, io non avrò promesso invano...

Alla moda russa della pietà fece séguito la prepotente morale nietzschiana, nemica della pietà, e la dottrina del superuomo. Improvvisamente il D'Annunzio si gettò anche in questa stravaganza e anzi fece, non senza ragione, la scoperta di essere stato nietzschiano senza saperlo, già prima del Nietzsche. Ma egli lo fu soltanto in quanto il nietzschianesimo equivale ad amoralità, estetismo e sensualismo. Il romanzo *Il trionfo della morte*, pubblicato nel 1894, ma scritto in diversi momenti e con lunghi intervalli, mostra solo un qualche principio d' influenza nietzschiana, congiunta a delle reminiscenze del *Tristano* di Wagner. Si può dire che in fondo esso non sia altro che una variazione del *Piacere*, con la differenza che l'eroe, l'esteta, privo di volontà, dopo avere stragoduto la voluttà va alla morte trascinando seco l'amante. Neppure il concetto del suicidio nasce da una decisione volitiva o da un'idea. Come una necessità fisica, esso sopraffà l'esausto gaudente, che la gioja di vivere abbandona « come il calore il cadavere ». Soltanto nel seguente romanzo « *Le vergini delle rocce* » (1896) la moda nietzschiana trionfa pienamente, e si manifesta l'incapacità dell'artista a padroneggiare il concetto del filosofo. Un continuo vaniloquio, citazioni

letteralmente riferite dal « Zarathustra » ed una vacua profondità si alternano con belle descrizioni di paesaggi, di fontane, di atteggiamenti corporali.

Si penserebbe che dopo tanti travestimenti e tante nuove incarnazioni della sua anima insaziata il poeta dovesse sentirsi esausto od almeno soddisfatto. Ma come il cuore sempre tenero del Pascoli così pure la sempre rinnovantesi sensualità del D'Annunzio non sa quietarsi nell'arte. L'opera d'arte, e foss'anche la più riuscita, non può redimerlo, perchè in essa non si risolve mai l'uomo intero, bensì solo l'animalità; cosicchè lo spirito, rimasto ozioso, ricrea sempre una nuova animalità che vuol essere espressa poeticamente. Così nel D'Annunzio il poetare e seguitare a poetare diventa necessità naturale come il mangiare e il bere. Perciò il suo continuato esercizio artistico non devesi senz'altro concepire quale manifestazione di lavoro spirituale e meno ancora come un'interna lotta, ma piuttosto come un trastullo o sinanco come un vizio letterario, oppure, considerato più praticamente, come un mestiere e una fonte di guadagno. Ne derivano, secondo il tempo porti, cose belle e brutte, riuscite e non riuscite, senza scelta e differenza. *La réclame* commerciale, di cui il D'Annunzio è insuperabile maestro, disorienta e sbalordisce il pubblico e rende ancor più difficile distinguere il buono dall'appariscente. La sicurezza di sè, gonfiata dal lungo successo, confonde d'altra parte l'artista medesimo, cosicchè egli ora si atteggia a sprezzatore e a superuomo, ora si concede come il più servile cavalier servente ai

gusti della folla. Il virtuoso, che come abbiamo visto si accoppia col genio, degenera sempre più nel ciarlatano. Ma molto ci è voluto fino a che questo cattivo compagno riuscisse a strangolare il genio del D'Annunzio. Anzi neppur oggi siamo ben sicuri che esso sia del tutto spento. Sembra che anche nella sua ultima tragedia, *Il ferro,* che io conosco solo frammentariamente, aliti una qualche poesia.

Probabilmente furono solo ragioni pratiche che sulla fine del '90 lo indussero a provarsi nel teatro. In tutti i modi il suo fantastico, esaltato, voluttuoso pathos, per quanto in Italia si voglia dirlo drammatico, non ha, in fondo, nulla di tragico e nulla di comico. L'*humor* gli è del tutto negato, e così anche il tragico, che eleva nel medesimo tempo che annienta. L'artista sensuale ha bisogno della solitudine, del sogno, direi quasi dell'astinenza per eccitare la sua fantasia; e gli eroi sensuali, almeno quelli che come i personaggi del D'Annunzio sono vittime e trastullo de' propri appetiti, possono magari diventare assassini per voluttà, mai evolversi come esseri sociali. Questo fu intuito dal genio del D'Annunzio. Il suo piccolo dramma, *Sogno d'un mattino di primavera,* è un poema di sogno. Quello che seguì, la tragedia *La città morta* è, in fondo, la stessa cosa: un incubo di sete dell'oro, di voluttà, d'incesto, che si scarica nell'assassinio. La riduzione drammatica venne in séguito, dopo che il motivo era già stato abbozzato nel romanzo *Il fuoco,* nel 1898. Le tragedie che seguirono, *La Gioconda* (1899), *La gloria* (id.), *Francesca da Rimini* (1902), *La fiaccola sotto il mog-*

gio (1905), *Più che l'amore* (1907), *La nave* (1908), *Fedra* (1909), mostrano come il poeta riponga sempre più l'essenza drammatica nello spettacolo, nelle atrocità, nel sorprendente, nella mostra coreografica, nello scenario, nel macchinario, avviandosi così verso il melodramma, il ballo e la cinematografia ; via ch'egli ha percorso sino alla fine col suo *San Sebastiano*, con *Parisina*, la *Pisanella* e la *Cabiria*. La bellezza e la viva poesia di questi lavori consiste tutta nella melodia lirica della lingua. Più ricca e piena essa vibra nella tragedia pastorale *La figlia di Jorio*, del 1904. Poichè in questi pastori della patria del poeta l'amore, la religione, il senso della famiglia, la morale, la volontà e il pensiero sono, come in lui medesimo, così primitivi ed istintivi da apparire un cieco sensuale impulso dei sensi non analizzato od espresso ma sprigionantesi in riti, in detti popolari, in mimica, in gesti, in canto, in incantesimi come qualcosa di preistorico, che di poco si allontana dallo stato di natura. Il poeta non ha bisogno di abbassarsi per immedesimarsi in questa gente istintiva, poichè egli stesso è uno d'essi. Eppure l'esteta ed il seguace del Nietzsche è così lontano dai suoi pastori come, nella loro cultura umanistica, il Tasso o il Guarino lo sono dai propri. Perciò egli ha bisogno di stilizzarli e di elevarli appunto come fece la poesia pastorale del rinascimento. Come i pastori nell'*Aminta* o nel *Pastor fido* rappresentano una mescolanza dell'uomo primitivo e del cortigiano umanista, così le persone della *Figlia di Jorio* sono, nel medesimo tempo, figli del popolo ed esteti; uomini animalescamente

istintivi e superuomini. L'eroina, Mila, una specie di montanara signora delle camelie, è al tempo stesso sgualdrina e vergine, avida incantatrice di uomini ed innocenza immolantesi; insomma, a dirla breve, un'assurdità umana, ed appunto perciò una pura creazione della fantasia, un' immagine illusionistica carezzata dal poeta con tutta la seduzione e la bellezza della sua arte. Manca soltanto — e in ciò sta la debolezza e la piattezza del poema — la coscienza e il sentimento della raggiunta lontananza dalla vita. Non un sorriso di scetticismo, nessuna elegiaca malinconia, alcun'intima voce di nostalgia ci avverte che ci muoviamo in un al di là poetico, che tutto è soltanto inganno ed illusione. Gli artisti del rinascimento italiano erano pieni di tale sentimento della lontananza dalla realtà. Essi stavano al di sopra delle loro opere e sapevano dar loro la perfezione plastica. Ma il D'Annunzio è, come il Pascoli, la vittima e non il maestro della sua arte. Egli è un grande poetico pazzo che va impigliandosi ne' suoi propri sogni, che non sa più distinguere la vita dall'immagine, la frase dalla realtà. Con un grandissimo talento per lo stile, sinanco nella *Figlia di Jorio* la stilizzazione è riuscita solo qua e là. Allorchè l'eroina morente grida innanzi al rogo: « la fiamma è bella, la fiamma è bella! » non sappiamo più se va alla morte per Aligi o per la piromania estetica del poeta.

Come il dramma, così anche la lirica del D'Annunzio, già fin dal 1900, ha preso sempre più la strada del decorativo. I due volumi delle *Laudi* (1903 e 1904)

sono interminabili piante rampicanti ed arabeschi. Vi si trovano magnifici pezzi, come *La morte del cervo* o *L'otre*, accanto a vuoto, nojoso, per quanto melodico, parolame. È roba da riguardarsi come un tappeto persiano, da non cercarvi altro che il mero piacere dei cinque sensi.

In tale evoluzione, che abbiamo soltanto abbozzato, e che dal poeta ha condotto al virtuoso, al decoratore, al mestierante, alla ciarlataneria, dove qualche traccia di lotta spirituale ? È sempre il medesimo atavico genio naturale, che al contatto col mondo culturale si raffina, diventa retoricamente calcolatore, falso e vuoto, ma che col temporaneo ritorno al suo suolo naturale può, anche da sè stesso, rifarsi schietto e genuino. Purtroppo il D'Annunzio ha poca inclinazione a questo salutare ritorno. In lui non v'è neppur l'ombra di un Jean Jacques Rousseau. Piuttosto, come un negro che ha assaggiato la cultura, egli in nessun luogo si trova così bene come in un ambiente signorile e lussuoso. Ed il suo genio di poeta va d'accordo con questa inclinazione dell'uomo. Con morbosa avidità egli si getta su tutte le scoperte e gli artifici della letteratura cosmopolitica, e la più infame acquavite dell'ipercultura non gli è sufficiente per ubbriacarsene e avvelenarsene. Questo grande genio creativo non ha un gusto schifiltoso. Egli sta alla realtà della vita moderna nella stessa relazione della farfalla alla fiamma del gas. Egli amoreggia con essa, le svolazza intorno e vi si brucia le ali senza acquistare mai saviezza dall' esperienza. Qualsiasi utile partecipazione e sana coo-

perazione alle questioni vitali del suo popolo e del suo tempo sembra essergli assolutamente negata. Non bisogna lasciarsi illudere dalle poesie patriottiche del D'Annunzio, quali *La Canzone di Garibaldi*, le *Odi navali*, e simili escandescenze del suo imperialismo. La patria serve qui solo da pretesto alla megalomania retorica e alla fantastica ubbriacatura per la guerra e per la strage. Come in Pascoli, v' è in lui la più profonda, insanabile separazione tra poesia e realtà, ossia, il che è in fondo lo stesso, una mescolanza, un viluppo della realtà con la poesia. Non abbiamo più *l' arte per l'arte* ma *la vita per l'arte;* un'arte che tutto divora senza mai saziarsene o invigorirsene.

Tale estraniarsi dell'arte della vita, o per dir meglio questo risolversi, questo decomporsi della coscienza reale nel sogno dell'arte, sta oggi per essere portato all'ultimo eccesso e all'assurdo dai futuristi. In ciò consiste, se non m'illudo, il cómpito e la ragione d'esistere di questi burloni. Essi sono l'esagerazione, cioè la continuazione e la fine, del pascolismo e del d'annunzismo.

I futuristi italiani hanno i loro precursori anche in Francia e in Inghilterra, e infine ovunque abbia attecchito l'estetismo, e perciò di preferenza nell'arte delle grandi città. Soprattutto però essi, piaccia loro o dispiaccia, si ricollegano alla maniera spirituale del Pascoli e del D' Annunzio. Il loro capo è un ricco

giovane milanese, F. T. Marinetti, che sa meglio il francese che l'italiano. Essi hanno dunque un condottiero, un impresario o capobanda. Essi si vergognerebbero di essere soltanto poeti e di coltivare l'arte soltanto per sè stessa, e probabilmente ci deriderebbero se volessimo considerare le loro poesie con seria intenzione critica. In primo luogo essi non sono soltanto poeti e prosatori. C'è anche una pittura, una plastica, una musica futuristica. Si arrestano di fronte all'architettura. Forse perchè non c'è modo di cavarsela dinanzi alla legge fisica della gravità, che non ammette scherzi. Poichè l'anima del movimento consiste in fondo nel giuoco. Pascoli e D'Annunzio hanno soltanto giuocato in parole ed in versi, l'uno con i moti del cuore, l'altro con quei dei sensi. I futuristi giuocano con tutto, e non solo a parole. Quello che prima era solo stile artistico essi estendono e applicano allo stile della vita. Sì, essi giuocano con la più tremenda realtà della vita, col dolore. « Non si deve », così è detto in una delle loro ultime manifestazioni « rimanere nell'oscurità del dolore, ma per mezzo di questo, con un salto ardito, bisogna arrivare alla luce della grande risata ». Come è possibile ciò ? Si trasformano gli ospedali per mezzo di divertenti « five o' clock tea » musichette e pagliacciate in tanti luoghi di allegria e di piacevole trattenimento. Gli stessi malati debbono comparire in curiosi travestimenti e truccarsi come commedianti per ridere l'uno dell' altro. I funerali si mutino in cortei carnevaleschi. Li preceda un umorista che sappia bene estrarre tutto il lato grottesco dal

dolore, mettendolo in ridicolo. Sarebbe anche bene che i cimiteri fossero resi più comodi e moderni: vi dovrebbero sorgere bettole, bar, viali di patinaggio, montagne russe, bagni turchi, luoghi di sport e simili. Di giorno, nei cimiteri si dovrebbero tenere banchetti, di notte, balli in maschera. — Breve, contro il dolore si somministri sempre una dose di contro-dolore. Questo consiste in primo luogo nel mettersi a ridere quando si vede piangere un altro, così come già facciamo quando vediamo qualcuno scivolare e cadere.

Questa macabra follia ha fatto le sue proposte di riforme in tutti i campi possibili. L'orchestra musicale viene arricchita di strumenti che imitano il rumore della pioggia, dell'automobile, della ferrovia, del fragore delle fabbriche, e che si chiamano rombatore, gorgogliatore, fischiatore, scrosciatore e via dicendo. Quello che avviene nella pittura lo abbiamo visto tutti rabbrividendo. Chi ha la pazienza di farsi un'idea della poesia futuristica si compri per due lire l'antologia « I poeti futuristi », pubblicata nel 1912 a Milano e di cui súbito si vendettero molte migliaia di esemplari. Come introduzione, reca un manifesto tecnico, una ricetta di poesia con le seguenti regole :

Bisogna distruggere la sintassi, disponendo i sostantivi a caso, come nascono. Si deve usare il verbo all'infinito... perchè in quello soltanto è il senso della continuità della vita... Abolire anche la punteggiatura e sostituirla con segni matematici. Lo stile deve essere intuitivo, « delle *strette reti di immagini o analogie* verranno lanciate nel mare misterioso dei fenomeni ».

Ed ecco un brano di descrizione d'una battaglia: « Tintinnio zaini fucili cannoni ferraglia atmosfera = piomo + lava + 300 fetori + 50 profumi... » Ma i futuristi non prendono sul serio le loro proprie dottrine perchè appunto la serietà è quella che evira, snerva ed uccide. Perciò questo Marinetti ritiene il serio popolo dei tedeschi come una razza inferiore, quantunque a Berlino abbia trovato abbastanza teste strambe per applaudirlo.

Se ora ci facciamo a leggere alcune poesie dell'antologia futuristica, vediamo che qui si mangia molto più freddo di quel che non si cucini. Nondimeno quest'arte è pur sempre abbastanza scapigliata e selvaggia. Può darsi che col tempo essa potrà fare qualche conquista, che apra nuovi campi alla fantasia e prepari nuove forme d'espressione. Ma anche di fronte a fenomeni così violenti e presuntuosi sarebbe arroganza volere sin da oggi predire il successo o il fallimento.

A che scopo poi tutto questo tormentoso giuoco, così privo di *humor*? Per esercitarsi, risponde il futurista, per rinvigorirsi e ritemprarsi. L'Italia col massaggio futuristico deve diventare tutt'osso e tutto muscolo. Deve disfarsi delle sue opere d'arte e dei suoi musei e acquistare invece cannoni, aereoplani, corazzate, dirigibili. Venezia sia fatta saltare in aria e Roma venga sbarazzata dalle rovine e da tutti gli avanzi del passato. Largo alle fabbriche, alle officine, alle macchine! Alla potenza, all'imperio di tutta la terra, alla conquista dei mari e dell'aria deve tendere il giuoco, affinchè

l'uomo possa alla fine giuocare con tuttociò e dilettarsi financo con le stelle e diventare come un ridente dio dell'universo. In tal modo il futurismo si abbotta e, per la sua megalomania imperialistica di panitalianismo, cade nel vuoto.

Se volessimo indagare i motivi psicologici nei singoli rappresentanti di questa setta, credo ne risulterebbero cose molto volgari. Le cause principali potrebbero essere sazietà di vita, ozio, vuoto interno e una disperata difesa contro lo sbadiglio della noja. Ma una tal sorta di reazione è senza speranza, poichè alla noja non si sfugge con trastulli, con pose e col darsi l'aria d'affaccendarsi, ma con aspro, modesto lavoro. Tale lavoro nell'Italia d'oggi viene abbondantemente compiuto dalla maggior parte e dalla miglior parte del popolo. Nella scienza, nel commercio e nelle industrie, nell'agricoltura, nei provvedimenti sociali, ovunque si ascende e si procede. Soltanto l'arte, e specialmente la poesia, tace. Poichè il pazzesco scampanellio dei futuristi, che accompagnano al sepolcro un'arte decrepita, non conquisterà nessun orecchio aperto al linguaggio della voce umana e al linguaggio del cuore.

Ma che importa se nel linguaggio del cuore avviene una sosta ? Io credo perfino che sia un bene. Perchè il cuore possa dire qualcosa di sincero deve spesso a lungo tacere. E una nazione che non sappia far altro che sempre e solo poesia e versi, credo che finirebbe col non saper fare neppur questi.

VI.

RINNOVAMENTO DELL'ESTETICA E DELLA CRITICA LETTERARIA — BENEDETTO CROCE.

L'estetismo, che produce effetti così deleterii in Italia e che, analogamente a quel che fece il retoricismo nel rinascimento, ha forse impedito per decennii e per secoli il sorgere d'una poesia d'importanza umana, ha invece promosso e favorito la critica dell'arte e l'estetica. Circa nello stesso tempo in cui il Pascoli e il D'Annunzio toccavano il culmine della loro arte, nell'ultimo decennio cioè del secolo scorso e nel primo del presente, la filosofia dell'arte ebbe un potente risveglio. Il capo di tale movimento è Benedetto Croce, nato nel 1866 a Pescasseroli, in provincia di Aquila.

Il bizzarro letterato Vittorio Imbriani di Napoli e l'economista Antonio Labriola sono forse i maestri che hanno esercitato su di lui più forte, personale influenza. Ma fu lo zio, Bertrando Spaventa, che dal 1860 insegnò filosofia nell'Università di Napoli, quegli che, quantunque morto fin dal 1883, additava a Benedetto Croce il cammino che egli più tardi do-

veva seguire, la via verso la filosofia germanica, specialmente verso Hegel. Anche Imbriani e Labriola erano, a modo loro, hegeliani ; il primo in quanto prendeva ad arbitrio e a capriccio da Hegel quello che più gli andava a genio, l'altro, sebbene herbartiano, aveva finito col coltivare un ramo speciale dell'albero hegeliano, il Marxismo. Lo Spaventa invece si era proposto il cómpito di rendere familiare in Italia tutto il pensiero di Hegel, riconnettendo le radici del suo sviluppo storico con le tradizioni della filosofia italiana, con Bruno e Vico ; non proponendosi dunque un trapiantamento artificiale, bensì preparando l'intendimento storico di Hegel ed un naturale affratellamento del pensiero italiano con quello germanico. Questo lavoro, nella medesima direzione dello Spaventa, è stato ripreso dal Croce specialmente nelle indagini di questi ultimi anni. Ricorderò qui il suo libro « *Ciò che è vivo e ciò che è morto della filosofia di Hegel* (1907) e la sua lucida esposizione della filosofia del Vico, che egli dedicava a Wilhelm Windelband. Ma, prima di pervenire a tale vastità di concezione e di giungere ad armonizzare il pensiero di filosofi per tempo e per luogo fra loro così lontani in vivente accordo col presente e col suo proprio pensiero, egli doveva rendersi conto chiaramente di questo proprio pensiero.

Il Croce iniziò i suoi studi con lavori di storia letteraria e di storia locale, sul teatro napoletano, sugli influssi spagnuoli, sull' arte e sulla cultura nell'antica Napoli, e fondando una rivista, *Napoli nobilissima* (1892-1906). Il suo lavoro scientifico era anima-

to dall'amore per la capitale del mezzogiorno d'Italia. Ma chiunque allora in Napoli si occupava di letteratura e di filosofia non poteva non conoscere le opere profondissime dello storico della letteratura Francesco De Sanctis. Il De Sanctis era morto nel 1883, dopo una luminosa attività didattica all' università di Napoli. La sua fama era sul punto d'impallidire ; prevaleva la tendenza alla ricerca minuta delle fonti, i lavori archivistici e di biblioteca venivano in prima linea e minacciavano di screditare le grandiose sintesi del De Sanctis. Il positivismo che veniva dal Nord, la scuola di Alessandro D'Ancona, minacciava l'idealismo della scuola napoletana orientata verso Hegel. Già per propria esperienza il Croce aveva imparato a conoscere troppo bene l'assoluta necessità del metodo filologico positivo ; vi era già in lui tanto del bibliotecario e del bibliografo che non gli passava neppure per la mente di poter sostituire l'accertamento delle fonti e dei fatti con l'intuizione o con la speculazione. Egli anzi, nel principio della sua attività scientifica, aveva mostrato una decisa antipatia per Hegel gli hegeliani e l'idealismo speculativo e, da scolaro del Labriola, si sentiva piuttosto attratto dalle acute analisi dell' herbartismo. In politica egli propendeva pel socialismo, studiava Marx, ed era entrato in relazione col Liebknecht. La scienza rigorosamente intesa era per lui la scienza naturale, di cui invero non si era mai occupato.

Il mutamento si effettuò attraverso lo studio della poesia, più che altro specialmente sotto l'influenza

della storia della letteratura italiana di Francesco De Sanctis. Quest'opera geniale faceva quasi toccare con mano come lo spirito della poesia può essere compreso dalla fantasia soltanto con una specie di nuova creazione poetica dell'opera d'arte, e non attraverso una tecnica filologica o naturalistica. Il Croce nel suo primo lavoro filosofico, *La storia ridotta sotto il concetto generale dell'arte* (Napoli, 1893), veniva alla conclusione che anche la storiografia è una specie di arte, una congeniale rielaborazione poetica della realtà. Tale pensiero però egli non lo perseguiva, come altri fece, nel senso di dubitare del valore conoscitivo della storia. Al contrario egli fece per proprio conto la scoperta che nella fantasia risiede l'intuizione, che il sogno del poeta ha un contenuto reale, che l'intuizione dell'artista vede cosa che sfugge alla comprensione scientifica, che l'attività contemplativa dello spirito non è cieca, anzi è chiaroveggente ed è forse la migliore, più impalpabile parte della nostra conoscenza. Il dubbio di Croce si scagliava con ciò contro il valore conoscitivo dei concetti e delle scienze, almeno contro certi concetti e certe scienze ; restava invece fermo per lui quello dell'intuizione e dell'arte. In tal senso anch'egli è stato, per qualche tempo, un esteta. Ma questo punto di vista di considerare l'arte quale l'unico e il miglior mezzo per la conoscenza della realtà, venne presto da lui superato. Tuttavia rimane pur sempre fisso e caratteristico nel Croce, anche in tutta la sua filosofia ulteriore, il suo orientamento dall'estetica.

La prima redazione della sua *Estetica* apparve nel

1900 sotto il titolo: *Tesi fondamentali di un'estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale* », nel 30. volume degli *Atti dell' Accademia Pontaniana di Napoli*. In essa l'intuizione dell'artista, sia questi poeta musico o pittore, è dal Croce pensata come qualche cosa di così immediatamente operante e creativo che l'intuizione e la sua espressione coincidono perfettamente, sono la medesima cosa. L'espressione in atto è il superamento e il risolvimento dell'impressione. Le impressioni, o come oggi si suol dire le cose vissute, le esperienze (die Erlebnisse), hanno un valore estetico soltanto in quanto vengono elaborate ad espressioni e rese visibili in opere d'arte. Quel che non arriva ad esprimersi, ciò che non sa rendersi evidente, non esiste per l'arte nè per il critico d'arte. Perciò il Croce ha bandito sempre più dai suoi lavori di storia letteraria ogni elemento biografico, culturale o storico, ammettendolo tutt' al più sotto forma di appendice o di annotazione. È suo il merito d'aver basata su sè stessa la critica d'arte, e d'averla resa indipendente dalla filologia. Ciò non deve essere inteso nel senso ch'ei volesse ignorare e svalutare la filologia. Anzi secondo lui il critico d'arte deve conoscere e procurarsi tutto quello che praticamente può giovare a illuminare il soggetto da lui trattato. Egli non deve *a priori* disdegnare neppure la più piccola fonte; ma avrà compiuto il suo lavoro solo quando, deposti gli utensili, avrà estratto dal caos delle notizie il puro valore estetico dell'opera d'arte. Ed infatti le monografie di critica d'arte su i poeti mo-

derni italiani che il Croce pubblicava dal 1903 al 1914 nel suo periodico *La Critica* sono dei veri capolavori, tanto per i lunghi studii preparatorii culturali e filologici come per la sobrietà nello svolgimento e nell'esposizione.

Ma se per il critico l'opera d'arte ha valore soltanto nella sua compiutezza, e tutte le esperienze, le impressioni, i motivi, le fonti ecc. debbono sparire in essa, quale criterio gli rimane poi per giudicare il valore dell'opera? A ciò l'estetica del Croce nella sua prima redazione risponde solo a metà e soltanto nelle ultime, definitive edizioni troviamo una piena risposta. In primo luogo il Croce attribuisce un'importanza decisiva al sentimento del piacere o del dispiacere quale naturale e spontanea reazione del nostro spirito alla impressione estetica. Il fatto che tale sentimento sia in alcuni più ottuso ed in altri più acuto non è una buona ragione per invalidarlo ; le soggettive ed individuali gradazioni delle intelligenze si fanno sentire anche nelle scienze le più esatte, e possono soltanto turbare, non mai sconvolgere l'oggettività del criterio. Ma il Croce comprendeva piuttosto quel che v'era di malsicuro e d'imperfetto in questa sua prima risposta, in quanto che essa poneva un sentimento, un'impressione, cioè qualche cosa di passivo, a criterio di un'azione, cioè di una cosa attiva. Il suo pensiero — come posso ricordarlo da privati colloquii avuti con lui — si occupò recentemente del quesito circa l'essenza del sentimento. Egli trovava che ogni attività spirituale, e non soltanto quella dell'artista, è accom-

pagnata da una sensazione di piacere o di dolore in quanto cioè viene favorita o ostacolata. Invece di piacere e dispiacere, di gioia e dolore, diremmo meglio pace e inquietitudine, perchè non si tratta di fenomeni materiali e tanto meno di corrispondenze « psicofisiche » bensì del lato puramente spirituale della vita del sentimento. Donde viene la spirituale soddisfazione recataci da un'operazione logica puramente riuscita, da una buona azione, dalla vittoria della parte più elevata di noi stessi su quella più bassa? Semplicemente da ciò, risponde il Croce, che nell'opera artisticamente, logicamente, economicamente o moralmente compiuta tutte le attività dello spirito si trovano conseguentemente ordinate. Perciò un'opera poetica perfetta esiste solo in quanto tutti i problemi logici, economici e morali, già occupanti lo spirito del poeta, vi si trovino elaborati in un solo problema estetico, abbiano trovato in essa una pura soluzione artistica, senza resti logici, economici, morali. Il criterio della critica d'arte non è dunque il sentimento del piacere o del dispiacere, ma è piuttosto quello di una continua pace o inquietudine, in ultima analisi cioè questa pace o inquietudine stessa, vale a dire l'armonica subordinazione delle diverse attività spirituali a quella artistica. Per accertare la pienezza del valore di una poesia, il critico d'arte deve dimostrare che è interamente poesia e soltanto poesia, che gli elementi concettuali, le tendenze pratiche o morali in essa forse contenute non vi siano più rimaste per sè stanti, ma dalla corrente poetica siano state

travolte e assorbite. A tale dimostrazione si arriva soltanto con l'analisi dell'intera struttura spirituale del poeta, della sua caratteristica psicologica, della sua personalità, del suo carattere; oppure, come il Croce preferisce dire, con l'analisi del suo temperamento. Poichè al temperamento dobbiamo guardare, vale a dire alla naturale ed ordinaria fusione e disposizione delle facoltà e delle forze spirituali del poeta. In tal modo la critica dell'opera d'arte si estende alla critica dell'artista, e quella dell'artista all'indagine psicologica dell'uomo. Infatti le considerazioni critiche del Croce sulle opere del Carducci, del Fogazzaro, del D'Annunzio, del De Amicis del Pascoli ecc. sono diventate più o meno anche dei studi di caratteri, o profili di temperamenti umani.

Ma questo non porta forse con sè il pericolo di perdersi in uno psicologismo e in un istorismo che infine trovi importante tutto ciò che è umano, che ammetta tutto e nulla sappia rifiutare ? Pel rigoroso sicuro ingegno critico del Croce un tale pericolo non poteva esistere, ma per i suoi seguaci e scolari quali, a voler nominare solo i più dotati, il Borgese, il Cecchi, il Gargiulo, esso esiste in alto grado. In essi la sicurezza del giudizio viene spesso indebolita dalla finezza dell'immedesimazione e del consentimento, dalla sottigliezza dell'analisi. Il Borgese ritiene perfino che nella critica d'arte sia di minore importanza il giudicare l'opera, cioè la *creazione* di un poeta, che il sapere invece comprendere la maniera in cui fu creata, cioè la *creatività* del poeta. In tal modo egli viene ad abban-

donare il criterio specificamente estetico di valore del Croce.

Poichè pel Croce l'analisi psicologico - storica dell'individuo implica solo uno dei lati, direi quasi il lato negativo, del criterio. Cioè egli se ne serve soltanto per scoprire quanto in tale o tal'altro artista si trovi di umanamente meritevole ed estimabile, ciò che per altro non determina e non influisce decisamente la sua arte, ma solo la favorisce o la turba. L'empirico D'Annunzio, Fogazzaro ecc. è per il Croce solo la buccia che contiene un trascendente o metafisico nocciolo di poesia, uno specifico contenuto artistico. Quest'ultimo viene scoperto dalla psicologia solo in quanto da empirica la si trasformi in trascendentale, cioè in filosofia e più specialmente in estetica. La conoscenza dell'umanità del poeta dovrà spingersi alla conoscenza dell' essenza della sua poesia; nella quale peraltro è presupposta, e deve esserne il fondamento, la conoscenza dell'essenza della poesia in genere.

Il problema circa l'essenza della poesia il Croce lo ha risolto nella sua estetica. I suoi studi critici sui poeti dell'Italia moderna sono venuti soltanto in séguito, e vanno considerati quasi come applicazioni od esemplificazioni dell'estetica. Egli stesso, in una lettera del 19 ottobre 1911, mi scriveva in proposito :

« Ti debbo confessare che non mi sono mai proposto di diventare un compiuto critico d'arte, raccogliendo in questo cómpito tutte le mie forze; e quando io paragono quel che ho fatto per questa parte con l'ideale che ho in mente del critico d'arte,

mi sento non solo modesto, ma piccolo. Ma ritrovo poi il coraggio, e persino un po' di superbia, quando mi paragono ai critici più recenti: i quali, mi sembra, fanno non più, e forse anche meno di me, ma con gran pompa e fracasso. Comunque, e lasciando stare il merito maggiore o minore, quel tanto di critica letteraria che ho prodotto sinora è animato tutto dal desiderio di render chiara con esempi la struttura fondamentale della critica d'arte. Potrei esprimere la cosa scherzosamente col dire che io non ho voluto essere un pittore, ma un maestro di disegno, che traccia modelli di nasi, piedi, atteggiamenti e gesti. E nella struttura metodica, nell' ossatura, la mia critica d'arte è, forse, persino più salda di quella del De Sanctis. Per tale rispetto essa ha giovato e continuerà a giovare: prima di essa, la critica italiana (e, a dir vero, non l'italiana solamente) era quasi del tutto antimetodica o per lo meno ametodica ».

Tutto il metodo positivo del Croce come critico di arte divien chiaro quando si tenga presente la ormai abbastanza nota definizione dell'arte nella sua estetica. Non c'è bisogno di altre particolareggiate esposizioni delle dottrine del Croce dopo che egli stesso le ha riassunte ancora una volta in maniera chiara quanto concisa e alla portata di tutti nel suo *Breviario di Estetica* (*Quattro lezioni*), 1913.

L'arte per il Croce è un' attività contemplativa senza alcun interesse pratico, una visione creativa della realtà quale individualità. Come in un sogno, per

lo spirito artistico il mondo si trasforma in parole, in suoni, in colori, in linee e via dicendo. A seconda della sua propria personalità l'universo va in esso convertendosi in forme individuali e da lui viene espresso in questa o quella poesia, in tale o tal'altra opera plastica. È proprio del carattere individualistico di tali incarnazioni dell' universale mediante l'arte, che ciascuna formi un' unità per sè stante, che ve ne siano infinite e sempre nuovamente diverse, e che nessuna distrugga il valore dell' altra. Ciascuna porta la misura o la legge della propria individualità in sè medesima e non vuole essere paragonata, commisurata con altre forme d'arte. Nell'identità dell' opera d' arte con sè medesima risiede il criterio positivo della critica estetica. « Quest'opera d'arte è » vuol dire essa esiste come qualche cosa di consentaneo a sè stessa, riposante in sè stessa ; ecco, presso a poco, la nuda formula di ogni giudizio critico sul valore artistico. Ed eccola invece nel suo aspetto negativo : « la tal' altra opera d' arte non è », vale a dire non esiste, cioè non è identica a sè medesima ma si disgrega in una disordinata molteplicità di elementi estranei all'arte, quali concetti scientifici, dogmi didattici, incitamenti a buone o cattive azioni ecc. È evidente che la formula negativa della critica conduce ad un dissolvimento psicologico storico di quanto in genere possa esser contenuto nello spirito umano, mentre la formula positiva, assorbendo ordinatamente tali elementi, termina con l'aguzzarli, per così dire, ad una singolare unità esistente una sol volta, identica soltanto a sè

medesima. Nell'opera d'arte riuscita, la personalità spirituale, l'universale umanità del poeta, con tutte le sue vicissitudini, i suoi desiderii, i suoi sentimenti di ricordo e di speranza convergono, in certo modo si conglomerano in un'unica forma. Onde il carattere personale, o lirico che voglia dirsi, di ogni forma d'arte. Tale pensiero è stato svolto dal Croce in una conferenza tenuta al congresso di filosofia di Heidelberg nel 1908 : *L' intuizione pura e il carattere lirico dell'arte*, ripubblicata anche nel suo volume *Problemi di estetica*, 1910. Persino nell'opera architettonica il valore specificamente artistico consiste in quel che v'ha di personale e di lirico. E la sagacia essenziale e speciale del critico consiste nel fiuto che egli possiede per tale latente, immanente liricità, che come fluido e viva pulsazione pervade tutta l'opera d'arte.

Questo talento il Croce lo possiede nel più alto grado, ma egli stesso ha la coscienza di riuscire relativamente meglio nella parte negativa della critica. Egli ha infatti una sicurezza magistrale nel dissolvere ed eliminare dalle opere poetiche degli autori dell'odierna Italia quegli elementi che ad esse sono estranei, vale a dire che in esse non si sono fusi in unità artistica. Di tale maestria abbiamo, per esempio, una luminosa prova nel saggio sul Fogazzaro e specialmente in quello sul Pascoli.

Bisogna del resto riconoscere che la letteratura dei suoi compatrioti e contemporanei debba sembrargli non abbastanza grande ed importante per poterla

approfondire con l'amore del suo spirito così ricco e multiforme. Così avverrà sempre quando il critico è culturalmente e umanamente più in alto dell'artista. E questo mi sembra essere il caso nell'odierna Italia. Qui ai poeti è toccata la poco piacevole sorte di vivere vicini a un critico che li sorpassa e che perciò, pur senza volerlo, ha spesso qualcosa di paterno nel suo tono e parla un poco dall'alto.

Quanto però egli possa esser modesto e riverente quando si vede di fronte ad un uomo veramente grande, lo dimostra il suo libro sul Vico, che non è veramente critica d'arte ma di filosofia.

Noi non vogliamo qui indagare se l'estetica del Croce abbia risolto tutti i problemi che le sono pervenuti dall'estetica di Hegel e dalla filosofia romantica, perchè intendiamo soltanto occuparci dell'estetica del Croce in rapporto alle sue applicazioni alla critica letteraria. Tale nesso, per quanto teoria e pratica non possano mai coincidere, è molto teso, talora troppo teso. Chè spesso e volentieri il Croce pianta in asso i poeti che ha da presentarci, parla al pubblico di problemi generali d'estetica, sgombra in modo radicale i pregiudizi correnti, tiene lezione come un professore di medicina nella clinica prima di procedere alla diagnosi.

Le sue monografie critiche non vogliono essere del resto che dei saggi, ognuno stante a sè, e non una continua e legata storia della letteratura. Questa, com'egli stesso dice nell'accomiatarsi, dovrebbe contenere meno polemica ed avere un'intonazione più

uguale nel rappresentare il continuato sviluppo della vita spirituale del sentimento della nazione e delle sue espressioni poetiche.

Sulla base dell'estetica il Croce, negli anni che corrono dal 1900 al 1909, ha costruito una logica ed una filosofia della pratica (Economica ed Etica) ossia un intero sistema filosofico dello spirito. Ho cercato darne un giudizio critico in Germania, nella *Deutsche Literaturzeitung* (18 giugno 1910). È malagevole di dover riguardare un tale sistema come qualcosa di perfettamente compiuto e rifinito mentre il suo creatore, nella pienezza dell' ingegno, continua sempre a filosofare. Ed essendo il suo sistema bene arrotondato è facile metterlo in rotazione e farlo cadere, come anche è difficile dare contezza al lettore della portata dei singoli pensieri, poichè essi si presentano compiuti e per sè stanti mentre effettivamente non lo sono.

Che il Croce abbia potuto così presto terminare il suo sistema si spiega psicologicamente con la sua forte necessità d'ordine, di chiarezza e di probità. Si spiega anche con le particolari condizioni della vita del mondo letterario italiano. In nessun altro paese si pensa e si lavora tanto come in Italia sotto il libero cielo della pubblicità, in alcun luogo si pubblica così rapidamente, si discute così appassionatamente e si cambiano così presto i propri pensieri sotto l' influenza degli altri quando non si è indipendenti e si impone se si ha carattere. E il Croce è uno dei pensatori più pieni di carattere dell'odierna Italia. Egli ha avuto il co-

raggio di murarsi nella fortezza di un sistema che mantiene il fuoco da tutti i lati e gli risparmia le lunghe polemiche coi più deboli avversarii e nemici.

Qui basterà ricordare come alcune premesse fondamentali dell'estetica abbiano esercitato sulla logica e sulla filosofia della pratica una vera coazione. Quella energica identificazione dell'intuizione con l'espressione, o dell'esperienza di vita con l'opera d'arte, esigeva nella logica qualcosa di corrispondente, cioè l'identificazione del pensiero col concetto, del concetto con la conoscenza e, nella filosofia della pratica, l'identificazione della volontà con l'azione. Non resta più alcun luogo per uno stadio nel quale l'esperienza il pensiero la volontà ancora ci appartengano, siano qualcosa di nostro, di cui abbiamo la certezza, senza averli peraltro obbiettivati ed esteriorizzati.

Questa filosofia riconosce la sicurezza di un possesso spirituale soltanto nel concreto, nel mondo di ciò che è obbiettivo. Soltanto l'obbiettivazione, in quanto essa è riuscita, mi garantisce della certezza. Soltanto quando la mia opera riflette l'immagine del mio proprio spirito io sono certo della realtà di essa, o, ciò che pel Croce fa lo stesso, del suo valore. Una vita spirituale latente, un'interiorità, una fede fondata sulla soggettività dello spirito, una certezza che non abbisogna della conferma dell'obbiettivazione poichè essa è capace di ammetterla in anticipo, in modo trascendentale o per «miracolo», non trova posto in questa filosofia. La categoria della religione viene da essa disciolta e ritenuta come un miscuglio di intuizione ar-

tistica e di conoscenza filosofica. I miti religiosi sono poesia filosofica o filosofia poetica e vanno in frantumi quanto più lo spirito umano divenga cosciente delle categorie della sua pura attività.

Da questa negazione della religione deriva forse che il Croce abbia relativamente posto molto in alto un poeta come D'Annunzio, il quale s'è espresso e rivelato in forme artistiche e parole sensuali, e relativamente in basso uno scrittore come Fogazzaro, in cui rimane sempre qualcosa di inesprimibile, che non riesce mai bene a concretarsi.

Altra conquista dell'estetica del Croce è il superamento della concezione naturalistica dell'opera d'arte come di una cosa già bell'e fatta, compiuta secondo determinati principii o regole tecniche, come un prodotto o un manufatto pratico. Perciò i cosiddetti generi letterarii (epica, drammatica, romanzo ecc.) hanno per lui un valore soltanto quali semplici espedienti di classificazione, come costruzioni che servono per orientarsi; le quali peraltro ostacolano, piuttosto che favorire, la comprensione del valore estetico d'un'opera d'arte. La critica della tecnica artistica d'un poeta rimane relegata nella descrizione dell'esteriore, fintantochè essa non viene approfondita a critica dell'ispirazione del poeta e in essa risolta.

Questa risoluzione del momento tecnico nell'estetica conduce, nell'ulteriore corso del sistema, alla risoluzione di ogni concetto naturalistico nella Logica e di tutte le norme giuridiche nell'Economica. La scienza naturale in quanto è scienza, vale a dire teoria, cade

sotto il concetto della storia naturale; il diritto, in quanto è azione rivolta ad un fine, vale a dire Prassi, sotto l'Economica e la Politica.

Così l'estetica determina nei suoi tratti fondamentali tutto il sistema filosofico del Croce. Il Croce ha superato tanto rapidamente quanto energicamente il panestetismo degli esteti e dei futuristi, vale a dire la teoria che ogni conoscenza è intuitiva e poetica e che la vita sia un giuoco o un'opera d'arte, e con ogni mezzo continua a combattere questi pervertimenti. Egli è ben lontano dal voler sostituire il pensiero logico o l'azione morale con l'estetica. Al contrario, la conoscenza logica rappresenta per lui un grado superiore all'intuitiva, e l'agire un grado superiore al conoscere, che ne è il presupposto.

La filosofia del Croce è panestetica in tutt'altro senso; lo è ossia in quanto le scoperte logiche da lui compiute nell'estetica vengono da lui proseguite con inesorabile conseguenza e chiarezza e approfondite fino ai loro ultimi risultati nell'intero campo della filosofia.

In tal senso mai alcun altro scrittore ha forse posto l'estetica a pietra angolare del suo sistema come il Croce. Ed in ciò mi sembra consista la sua originalità, la forza della sua efficacia ed infine il suo limite.

Si può dire che nella giovane generazione dell'odierna Italia nessuno di coloro che si occupano di critica d'arte e di storia letteraria sia sfuggito all'influsso del Croce. Tale grande successo non deve ascriversi soltanto al pensatore, ma anche allo scrit-

tore. Lo stile del Croce, malgrado la sua obbiettività, chiarezza e disadorna semplicità, è pure così vivace, così grazioso, così pieghevole, agile e svelto che ci persuade, ci seduce e convince; mentre esso, tutto compreso del suo soggetto, nulla sembra avere di retorico o di seducente. Sinanco nella lingua di questa filosofia l'elemento estetico è onnipresente; ma anche qui non come alcunchè di voluto o di imposto, bensì quale tono fondamentale. La dottrina estetica del Croce, che anche la brava onesta arida prosa è arte ed ha, o dovrebbe avere, il suo fluido lirico, trova la sua migliore dimostrazione e conferma nello stile del Croce.

BIBLIOGRAFIA.

I.

La più vasta sebbene non altrettanto profonda opera sulla Lett. it. del sec. XIX è quella di Guido Mazzoni, *L' ottocento*, Milano, Vallardi, 2, voll. Per l'intendimento, la più utile : F. De Sanctis, *La lett. it. nel sec. XIX*, Napoli, 1902.

Come avviamento culturistorico è raccomandabile Jiulièn Luchaire, *Essai sur l'évolution intellectuelle de l'Italie de 1815 à 1830*, Paris, 1906. Pér l'intendimento del Manzoni si legga F. De Sanctis, *Scritti vari inediti e rari*, a cura di B. Croce, Napoli, 1898, vol. I. Sulla vita del Manzoni: A. Piumiati, *La vita e le opere di A. Manzoni*, Torino, 1886. L'edizione completa delle opere del Manzoni è quella dell' Hoepli di Milano.

Una breve, vivace narrazione della vita del Leopardi ci dà G. A. Cesareo, *La vita di G. Leopardi*, Palermo, 1902. L' evoluzione del poeta e del pensatore è stata indagata profondissimamente dal De Sanctis, *Studio su G. L.*, Napoli, 1885. Consulta anche alcuni capitoli in *Saggi critici* e in *Nuovi saggi critici*, Napoli, Morano, e in *Scritti vari inediti*, vol. II. Particolare interesse per i tedeschi ha l'arguto dialogo Schopenhauer e Leopardi (*Saggi critici*, p. 276 sgg.). La più completa edizione delle opere del L. è quella del Le Monnier di Firenze.

Una sintetica esposizione, veramente un po' scialba, ma breve e chiara, del risorgimento politico italiano nel sec. XIX, dal punto di vista cattolico-liberale, è quella di F. X. Kraus, *Cavour* (*Weltgeschichte in Charakterbildern*), München, 1903.

Sull' estetica e la critica letteraria del tempo vedi l' ingegnoso libro di G. A. Borgese, *St. della critica romantica in Italia*, Napoli, 1905.

II.

Opere complete di G. Carducci, Bologna, Zanichelli, 1899 e sgg.

Raccolta di tutte le sue poesie, Id.: *Poesie*, 1902 (2ª ed.).

Scelta di prose, fatta dall'autore stesso, id.: *Prose*, 1905.

Sulla letteratura ital. contemp. a partire dal 1850 ha pubblicato una serie di ottimi saggi Benedetto Croce, nel suo periodico *La critica*, Napoli e Bari, 1903-1914. Queste monografie su tutti i più notevoli scrittori dell'Italia odierna sono senza paragone il più importante ausilio per la conoscenza del nostro argomento. I voll. della *Critica* contengono qua e là una compiuta e continuata indicazione della letteratura sul Carducci e dànno in genere ampie bibliografie per tutti i menzionati scrittori, cosa che qui notiamo una volta per sempre.

La stessa rivista contiene studi molto istruttivi di Giovanni Gentile sulla filosofia italiana a cominciare dal 1850.

Una bibliografia di tutta la Storia della letteratura italiana dal 1870 al 1906 ci dà Emilio Calvi, *Opere generali* ecc. nella *Critica*, IV, p. 271 sgg.

Il migliore studio sulla vita privata del Carducci è il vol. di G. Chiarini, *Memorie sulla vita di G. C.*, Firenze, 1903.

Un' abbastanza compiuta e coscienziosa monografia è il vol. di A. Jeanroy, *G. C., l'homme et le poète*, Paris, 1911. Sulla poesia del C. i saggi migliori sono sempre quelli del

Croce, nella *Critica*, I, p. 1 sgg. e VIII p. 81 sgg. e 161 sgg. Sull' attività scientifica del C. vedi parimenti Croce, *La Critica*, VIII, p. 321 sgg. Lo stesso VIII vol. contiene pregevoli contributi sulle critiche rivolte al Carducci , specialmente una recensione del molto discusso libro di E. Thovez, *Il pastore il gregge e la zampogna*, Napoli, 1910, e su altri scritti carducciani e anticarducciani. Meno istruttivo per la conoscenza del C. che per certe correnti del gusto nell' odierna Italia è la *Polemica Carducciana*, raccolta da E. Romagnoli, Firenze, 1911.

III.

Su Chiarini, v. Croce, *Critica*, II, p. 455 sgg
Su Ferrari, id. IV, p. 349 sgg.
Su Mazzoni, id. XI, p. 421 sgg.
Su Guerrini (Stecchetti) id., III p. 1-19.
Relativi supplementi bibliografici, id. VI. p. 342 sg.

Sull' esempio del Carducci di Guerrini pubblicò nel 1903 per lo Zanichelli di Bologna un vol. di poesie complete, *Le rime* di L. Stecchetti, ma la speranza di risuscitarle a nuova vita fallì del tutto. Il vol. *Postuma* uscì per la prima volta nel 1877, *Polemica* e *Nuova Polemica* nel 1879, ed ebbero molte ristampe ed edizioni. Le sue poesie più oscene sono messe in bocca ad una pazza isterica « Argia Sbolenfi » (Bologna, Monti, 1897).

Su Fogazzaro vedi Croce, *Critica*, I, p. 95 sgg.. La bibliografia id. p. 111 sg., III, p. 471, VI, p. 184, IX p. 257 sg. e XII p. 32. Sulla vita del F. si vedano i due veramente molto encomiastici libri: S. Rumor, *A. F.*, Milano, Castoldi, 1912, e P. Molmenti, *A. F.*, Milano, Hoepli, 1912. La migliore analisi critica del F. è quella di E. Donadoni, *A. F.*, Napoli, Perrella, 1913, ma invero, come l'autore stesso deve ammettere, da un punto di vista troppo negativo.

Non esiste un'edizione completa delle opere di F. Il più fu pubblicato dagli editori Brigola, Galli, e Baldini-Castoldi

di Milano. Solo le poesie furono riunite in vol.: A. F., *Le poesie*, Milano, Baldini-Castoldi, 1908.

IV.

Su Zanella vedi B. Croce, *Critica*, II, p. 367 sgg.

Su Graf e Gnoli id. IV p. 12 sgg.

Su Bonacci-Brunamonti e Aganoor id. IX, p. 1 sgg.

L'Orfeo fu pubblicato intero per la prima volta nel 1903 nel vol. *Fra terra ed astri*, e trovasi in Giulio Orsini, *Poesie edite ed inedite*, Stein, Roma e Torino, 1907. Fu ripubblicato nel 1914 dal Treves di Milano insieme con « *Iacovella* » e tutti i versi dell'Orsini, sempre sotto il titolo *Fra terra ed astri*.

Gli scritti del Verga videro la luce per la maggior parte a Torino, presso Casanova, e a Milano, presso Treves. Vedi per il resto la *Critica*, I, p. 241 sgg. Su Di Giacomo e M. Serao parimenti la Critica, I. Inoltre K. Vossler, *Di Giacomo, ein naepolitanischer Volksdichter in Wort, Bild und Musik*, Heidelberg, Winter, 1908. Le poesie del Di Giacomo furono pubblicate, seguite da un dizionario dialettale, a Napoli, Ricciardi, 1907.

I sonetti romaneschi del Belli furono pubblicati a Città di Castello, Lapi, 1889. Sulla vita e le opere del B, vedi *G. G. Belli e i suoi scritti inediti*, in Studi letterari di D. Gnoli, Bologna, Zanichelli, 1883. Su Pascarella, ancora la *Critica*, IX, p. 401 sgg. — Su R. Fucini id. IV. p. 249 sgg. La lirica di A. Negri, in Milano, Treves, 4 voll.

Presso il medesimo gli scritti del De Amicis. Vedi su lui *la Critica* I, p. 161 sgg.

V.

Su Pascoli vedi la *Critica*, V p. 1 sgg. e 89 sgg. Tutto il resto della letteratura si trova nell'istruttivo, diligentissimo vol. di D. Bulferetti, *G. P. l'uomo, il maestro, il poeta*, Mi-

lano, 1914. Il più delle opere del P. fu pubblicato dal Giusti di Livorno e dallo Zanichelli di Bologna. Vedi su lui anche lo studio del Borgese, ne *La vita e il libro*, serie 3ª, Torino, Bocca 1913 (1).

Su D'Annunzio, vedi la *Critica* II, p. 1 sgg. e 85 sgg. Inoltre G. A. Borgese *G. D' A.*, con bibliografia, Napoli, 1909, e A. Gargiulo, *G. D'A.*, Napoli, 1912. Un' ampia bibliografia d'annunziana s'inizia nel II vol. della *Critica* e prosegue per quasi tutti gli altri voll. Nella *Critica* si trova anche qua e là un ricco elenco di fonti d' annunziane. Il principale editore del D'A. è il Treves di Milano.

I lavori letterari dei futuristi sono pubblicati in un organo centrale del futurismo « *Poesia* », Milano. Notizie sulla loro attività si trovano in tutti i maggiori quotidiani d'Italia, a cominciare dal 1912.

VI.

Su Imbriani, vedi Croce, *Critica*, 1905, III, p. 437 sgg. e V. Imbriani, *Studî letterari* (con un'introduzione del Croce), Bari, 1907, nonchè una mia recensione su questo libro in *Studien z. vgl. Litgesch.* VIII, p. 384 sgg.

Su B. Spaventa vedi il bello studio di G. Gentile nella *Critica*, XI, p. 365 sgg., 441 sgg. e XII (1914) p. 34 sgg.

Estesissima è la letteratura su F. De Sanctis.

Qui basterà indicare le notizie bibliografiche nell' *Estetica* del Croce, 4ª ediz. Vedi anche un discorso commemorativo di F. Torraca, *Per F. De S.*, Napoli, Perrella, 1910, e per ciò che riguarda il nesso filosofico fra il De S. ed Hegel e la sua scuola, Croce, *Per lo studio del pensiero del De S.* in Atti della R. Accad. Pontaniana, vol. XLII, Napoli, 1912.

(1) Le tre serie de *La vita e il libro* di G. A. Borgese contengono una quantità di ottimi saggi sulla letter. ital. contemp. ai quali qui rimandiamo una volta per tutte. (n. d. trad.).

Inoltre Croce *F. De S. und die deutsche Geisterarbeit*, in *Internationalen Monatsschrift*, giugno, 1912. L'ultima ediz. della *St. d. Lett. ital. del De S.*, curata da B. Croce, è edita dal Laterza di Bari.

Il saggio del Croce su Hegel (2ª ediz.), Laterza, Bari, 1913, fu tradotto anche in tedesco e pubbl. dal Winter di Heidelberg. Il suo vol. *La filosofia di G. B. Vico* parimenti in Bari, Laterza, 1911.

Presso lo stesso editore trovansi tutti i più importanti lavori del Croce, soprattutto la sua *Filosofia dello spirito*, in 3 voll. Il 1° vol., l'*Estetica*, è tradotto in tedesco da Karl Federn e pubbl. dal Seemann di Lipsia. Il *Breviario di Estetica* è tradotto in tedesco da Th. Poppe: « *Grundriss zur Aesthetik* » Leipzig, Meiner, 1913 (vol. 5 della raccolta « Wissen un Forschen »).

— Un giudizio complessivo sulla molteplice attività del Croce fu scritto da uno dei suoi più fervidi seguaci, Gius. Prezzolini: *B. Croce*, con bibliografia, Napoli, Ricciardi, 1909.

Mentre questo vol. era già composto è uscito il quarto ed ultimo vol. de *La letteratura della nuova Italia - Saggi critici* di B. Croce, Bari, Laterza, vol. 4, che contengono tutti i saggi sugli scrittori italiani contemporanei pubblicati nella *Critica*, citati in questa bibliografia (n. d. trad.).

INDICE.